



De hjem søgende og de hjem søgte
Eksil og hjemkomst hos Joseph Roth, Herta Müller og W.G. Sebald
Baake-Hansen, Martin

Publication date:
2014

Document version
Tidlig version også kaldet pre-print

Citation for published version (APA):
Baake-Hansen, M. (2014). *De hjem søgende og de hjem søgte: Eksil og hjemkomst hos Joseph Roth, Herta Müller og W.G. Sebald*. Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet.



Ph.d.-afhandling

Martin Baake-Hansen

De hjem søgende og de hjem søgte

Eksil og hjemkomst hos Joseph Roth, Herta Müller og W.G. Sebald

Vejleder: Lilian Munk Rösing

Afleveret den: 25/4/2014

Institutnavn:	Institut for Kunst- og Kulturvidenskab
Name of department:	Department of Arts and Cultural Studies
Forfatter(e):	Martin Baake-Hansen
Titel og evt. undertitel:	De hjem søgende og de hjem søgte. Eksil og hjemkomst hos Joseph Roth, Herta Müller og W.G. Sebald
Title / Subtitle:	The homeseekers and the haunted. Exile and homecoming in Joseph Roth, Herta Müller, and W.G. Sebald
Emnebeskrivelse:	En litteraturvidenskabelig undersøgelse af eksilets og hjemkomstens problemkompleks med særligt fokus på nostalgi.
Vejleder:	Lilian Munk Rösing
Afleveret den:	25. april 2014
Ord ekskl. bibliografi:	97.251

Tak til

Først og fremmest vil jeg takke min vejleder, Lilian Munk Rösing, hvis intellektuelle støtte har været uvurderlig, og som også har fundet overskud til at være en ven i nøden, når min akademiske persona har været nedtrykt undervejs. Dernæst vil jeg takke Dorothy J. Hale, som var vært under mit ophold på Berkeley, og som jeg har diskuteret projektet med fra dets spæde begyndelse, og Devika Sharma, som har givet mig gode råd undervejs. En tak skal også Kristian Handberg og Gregers Andersen, mine nærmeste ph.d.-kollegaer, have. Vi har diskuteret hinandens projekter, og vi har taget tiltrængte pauser fra det ved i stedet at snakke om fodbold. Sådan skal det være! Til sidst vil jeg takke min hustru, Signe, og vores drenge, Otto og Svend. Med jer omkring mig har jeg aldrig været i tvivl om, hvad der er vigtigst i livet.

Indholdsfortegnelse

1. Indledning	5
1.1 Afhandlingens indhold	9
2. Teori	11
2.1 Lille begrebshistorie, indledende diskussion og historisk perspektivering	12
2.2 Nostalgi og kulturel erindring	15
2.2.1 Emotionel erindring	17
2.2.2 Nostalgiens egenskaber	20
2.2.3 Den refleksive nostalgi	25
2.3 Nostos og dens emotioner	29
2.3.1 Hjemve, melankoli og nostalgiens affektive signatur	30
2.3.2 Emotionernes universalitet, affektivitet og agens	33
2.4 Hjem, kære hjem?	37
2.4.1 Mellem rum og sted	38
2.4.2 Det hjemlige væsen	40
2.4.3 Heimat og nomadisme	42
2.4.4 Rejsen og den refleksive nostalgi	45
2.5 Eksilets og hjemkomstens bevægelser	47
2.5.1 Nomade, migrant, eksileret (og spøgelse)	48
3. Habsburg-monarkiet som ideal og fiasko. Om Joseph Roth	53
3.1 Monarkiet i historien og i erindringen	55
3.2 Ekskurs om kulturkonservatisme	61
3.3 Habsburg-monarkiet som roman: <i>Radetzkymarsch</i>	65
3.3.1 Det er løgn! Politisk propaganda og eksistentiel sandhed	68
3.3.2 Ironi eller sympati? Den fortalte monologs ambivalens	72
3.3.3 At holde på formerne – monarkiets formelle repræsentationssystem og tøjets (u)lykke	80
3.3.4 Det galiziske Heimat	86
3.3.5 Sump, naturidyl og vanitasmotiv	91
3.3.6 Det er tidens skyld! Kulturkonservativ kritik af modernitet og nationalisme	94
3.4 Drømmen om monarkiets genopstandelse: "Die Büste des Kaisers"	99
3.4.1 At <i>performe</i> Habsburg-monarkiet	99
3.5 Nostalgiens sammenbrud: <i>Die Kapuzinergruft</i>	111
4. Nostofobisk erindring og kamp mod hjemveen. Om Herta Müller	118
4.1 Hjemmefra	123
4.2 Traume og længsel	124
4.3 Vidnesbyrd	126
4.4 Landsbyen som diktatur og det væmmelige Heimat: <i>Niederungen</i>	129

4.4.1 Overvågning og dødelig natur	132
4.4.2 Det schwabiske bad	136
4.4.3 Detaljen og den opdigtede iagttagelse	138
4.4.4 Udlængsel, ironi og umulig hjemkomst	141
4.5 Eksil og nomadisme: <i>Reisende auf einem Bein</i>	145
4.5.1 Storbynomade	145
4.5.2 Traumatisk struktur	148
4.5.3 Styr din hjemve!	149
4.6 Deportation, mellem vidnesbyrd og hjemve: <i>Atemschaukel</i>	155
4.6.1 Blød posterindring	155
4.6.2 Troværdige ting	156
4.6.3 Åndegyngens æstetik	158
4.6.4 Styr din hjemve 2	160
 5. Nostalgi, nostofobi og uhjemlig hjemstavn. Foreløbig opsamling	 168
 6. Suget fra den svundne tid. Om W.G. Sebald	 170
6.1 Gentagelsestvang og uhjemlighed: <i>Schwindel. Gefühle.</i>	173
6.1.1 Jægeren Gracchus	173
6.1.2 Tilbage til fædrelandet	175
6.1.3 Ekskurs om historieløshed	179
6.1.4 Sandmanden og Gracchus igen	181
6.1.5 Seelos og nostalgien	187
6.2 Haver, selvmord og tysk-jødisk symbiose: <i>Die Ausgewanderten</i>	188
6.3 Vindmølletiden og ruinerne: <i>Die Ringe des Saturn</i>	197
6.3.1 Tomhed og fylde	198
6.3.2 Muligheden af et hjem	204
6.3.3 Umuligheden af at fare vild	205
6.4 Suget fra den svundne tid: <i>Austerlitz</i>	207
6.4.1 Stående nu eller ophobet tidspukkel?	208
6.4.2 Banegården og dobbeltgængereren	212
6.4.3 Odysseus i Prag	215
6.4.4 Ud at gå igen	218
6.4.5 Duens flugt	221
6.4.6 Nomade?	224
6.4.7 Den indirekte meddelelse. Om fortællerstemmen	225
6.4.8 Nostofobi og nostalgi	229
6.5 Miniaturens etik og den æstetiske genoprettelse. Epilog	233
 7. Konklusion	 239
 8. Bibliografi	 245
 9. Resume	 258
 10. Abstract	 259

1. Indledning

Denne afhandling handler om hjemkomster, såvel realiserede som forestillede, og de emotioner, der knytter sig til dem – med særligt fokus på nostalgi. Formålet er at undersøge, hvordan hjemkomst fremstilles og tolkes i litterære værker af Joseph Roth (1894-1939), Herta Müller (1953-) og W.G. Sebald (1944-2001), for derigennem at få en bedre forståelse af den rolle, hjemmet og adskillelsen fra hjemmet spiller i en litteratur, der på mange måder er symptomatisk for det 20. århundrede ved at omhandle det, jeg kalder eksilets og hjemkomstens problemkompleks. Hermed mener jeg et felt optegnet af begreber som migration, eksil, hjem, hjemkomst, der i høj grad har været stikord for det 20. århundrede. Jeg bevæger mig altså i det følgende i eksilets og hjemkomstens problemkompleks og interesserer mig for spørgsmål som: Hvordan føles og erfares eksiltilstanden? Hvordan føles og erfares hjemkomst? Hvordan erindres fortid og hjem? Hvordan udtrykkes og fortolkes disse erfaringer og følelser æstetisk i Roths, Müllers og Sebalds værker?¹

Hjemkomstens status – hvad end man længes efter hjemkomst eller frygter den, opsøger hjemmet eller flygter fra det – hænger sammen med den historisk-sociale kontekst, som værkerne er skrevet i og om. Med andre ord: der er forskelle mellem de virkelige hjem, som med al sandsynlighed ligger til grund for Roths, Müllers og Sebalds forfatterskabers behandling af hjemmet. Men mens vi ikke har adgang til den social-historiske konteksts hjem, så har vi adgang til værkernes fremstilling og fortolkning af en række forskellige hjem; til litteraturens gestaltning af erfaringer og følelser, der knytter sig til eksil, hjem og hjemkomst. Disse fænomener hænger sammen, og uanset holdningen til hjemkomsten er der, som vi skal se i det følgende, ingen vej uden om at beskæftige sig med den. I alle tre forfatterskaber er hjemmet og fortiden, eller rettere: hjemmet-i-fortiden, således et fænomen, som fiktionernes karakterer ikke synes at kunne undgå at forholde sig til, fordi hjemmet-i-fortiden tilsyneladende har uomgængelig eksistentiel betydning for dem. Der er karakterer hos Roth, der desperat søger deres hjem, men aldrig helt når frem; karakterer hos Müller, der desperat søger væk fra deres hjem, men aldrig helt slipper fri; og karakterer hos Sebald, som synes at blive suget hjem af kræfter, de ikke selv kan styre. I alle tilfælde er spørgsmålet om hjemkomst centralt for værkernes fremstilling og tolkning af mennesket som et væsen i tid og rum, et væsen, der er underlagt historisk-sociale og eksistentielle vilkår.

¹ Jeg skriver ikke en egentlig receptionshistorie for de enkelte forfatterskaber, men forholder mig i selve læsningerne til den vigtigste forskning om hver af de tre. Der findes bibliografier over de tre forfatterskaber, såvel primær som sekundær litteratur, i henholdsvis Tonkin 2008; Mahrtdt og Lægneid 2013; og McCulloh 2003.

Når jeg opstiller det overordnede felt som eksilets og hjemkomstens problemkompleks, er det altså med den præcisering, at jeg ser begge fænomener som radikalt forbundne med hjemmet. Jeg er således mindre interesseret i eksil som en måde at opholde sig nye steder på og mere i eksil som en måde at være væk fra hjemmet på. Kernen i problemkomplekset er således, at man aldrig helt kan nå frem til hjemmet og aldrig helt slippe bort fra det.

Afhandlingen var oprindeligt tænkt som en undersøgelse af nostalgi – længslen efter at vende hjem. Jeg ønskede at undersøge vor tids nostalgibegreb og se på, hvordan det fungerer som instrument i litteraturtolkning og -analyse. Med udgangspunkt i Joseph Roths forfatterskab, som jeg umiddelbart betragtede som et tydeligt eksempel på et nostalgisk forfatterskab, valgte jeg yderligere to forfatterskaber – Müllers og Sebalds, der på forskellige måder udfordrer nostalgibegrebet og fremstiller alternative emotioner og erindringsmåder i deres behandling af eksil og hjemkomst. Alle tre forfatterskaber har at gøre med nogle særlige historiske situationer, der ved et brud i tiden markerer et før og et efter – eksempelvis Habsburg-monarkiets fald, Holocaust, deportationen af det tyske mindretal i Rumænien i 1945 og Ceaușescus rumænske diktatur, for nu blot at tage nogle begivenheder, der er relevante for denne afhandling. Den russiskfødte litterat Svetlana Boym skriver: "In the twentieth century, with its world wars and catastrophes, outbursts of mass nostalgia often occurred following such disasters."² Alle tre forfatterskaber står således i forbindelse med nogle traumatiske begivenheder, "world wars and catastrophes", i det 20. århundredes europæiske historie. Disse begivenheder resulterede i, at masser af mennesker måtte gå i eksil, at mange vendte hjem, rejste ud igen og så videre. Det er denne historisk funderede problematik, som Roths, Müllers og Sebalds forfatterskaber reflekterer.

Forfatterskaberne udspiller sig i eksilets og hjemkomstens problemkompleks, og de gør det på en måde, hvor det undervejs i projektet blev nødvendigt at brede fokus ud, så jeg ikke "blot" ser på nostalgien, men også på andre perspektiver på eksil og hjemkomst. Deraf opstod eksempelvis mit modbegreb til nostalgien: nostofobi, der betegner den frygt for at vende hjem, som kommer til udtryk i flere af Herta Müllers bøger, hvor hjemmet forbindes med væmmelse og vold.³

² Boym 2001: 28.

³ Nostofobi adskiller sig fra oikofobi (frygt for hjemlige omgivelser og genstande, der forbindes med hjem) ved ikke kun at rette sig mod ting inden for rammerne af et hus, mod det domestiske, men derimod at rette sig mod et større hjem-begreb. Når Müller nostofobisk kritiserer sit hjem, er det således især det banatschwabiske livsmiljø, hun kritiserer. Efter at jeg begyndte at bruge ordet i forbindelse med min læsning af Müller, har jeg fundet det enkelte andre steder. "Nnostofobi" og "nostophobia" optræder således på diverse websites med lister over fobier. Derudover optræder "nostophobia" et enkelt sted hos Dylan Trigg (Trigg 2013: 197) uden at blive defineret eller uddybet, og desuden har jeg fundet det i en artikel om Australiens jernbaner, hvor begrebet oven i købet kobles med nostalgi, og hvor forfatteren, Lucy Taksa, hævder, at "The idea [nostophobia] was raised by organisational theorists who were interested in the

Jeg har altså forsøgt ikke blot at kritisere og afvise nostalgien, men at tænke *med* nostalgien i et forsøg på at åbne begrebet og lade det indgå i nye forbindelser.

Afhandlingen skal således ikke læses som et forsøg på at fremstille det moderne nostalgibegreb *in toto*, som en begrebs- eller følelshistorisk oversigt, men som tre forfatterskabslæsninger, der har nostalgien som teoretisk impuls i sin undersøgelse af disse forfatterskabers fremstilling og tolkning af eksilets og hjemkomstens problemkompleks. At nostalgien er fastholdt som afhandlingens kernebegreb, er altså ikke udtryk for værdimæssig hierarkisering, men snarere resultat af en pragmatisk vurdering af, at nostalgien er den af hjemkomstens emotioner, som gennemgående spiller den største rolle i de tre forfatterskaber,⁴ og af at nostalgi-begrebet spiller en stor rolle i den teoretiske litteratur om erindring, affekt, emotion, eksil, hjem og hjemkomst, som afhandlingen diskuterer. Nostalgien er da det begreb, som de andre emotionelle svar på eksil og hjemkomst behandles op mod, og det er blandt andet i en sammenligning med og kritik af nostalgien, at jeg udvikler begrebet om nostofobi. Man kan sige, at jeg fastholder nostalgibegrebets første led, *nostos*, hjemkomsten eller -rejsen, og lader dets andet led, *algia*, smerten eller længslen, altså den emotion, der knytter sig til hjemkomsten, være variabel.

Udvalget af litteratur afspejler stor diversitet i fremstillingen af eksil og hjemkomst. Visse steder elskes og begæres hjemmet, mens det andre steder omfattes med had og væmmelse. Afhandlingen bevæger sig i sine undersøgelser af emotioner mellem nostalgi og nostofobi, der står som yderpunkter i det spektrum af emotioner, hjemkomsten forbindes med hos Roth, Müller og Sebald. Jeg har således ikke valgt de tre mest oplagte ”nostalgiske” forfatterskaber, og det har vist sig, at vi allerede med Roth har at gøre med et værk, der gør det nødvendigt at nuancere nostalgibegrebet. Det er især i sammenstillingen af nostalgi og ironi hos Roth, at hans værk peger frem i afhandlingen. Müller fungerer i afhandlingens progression som kontrast til Roth. Hvor Roths karakterer og fortællere i store træk opsøger og hæger om nostalgien, så er det modsatte tilfældet hos Müller – her spottes og hånes og nedgøres nostalgien, eller rettere: hjemveen, som er den brugte term hos Müller, og som der tages stærk og eksplicit afstand til i hendes værker. Men heller ikke her er sagen så ligetil. For hjemveen er nemlig ikke sådan at slippe af med. Hjemkomstens mulighed

corporate restructurings of the 1990s and who argued that nostophobia was clearly expressed in those change management initiatives that actively distance restructured organisations from their long-standing traditions”. Taksa 2001: 103. Jeg hævder således ikke at være eneste ophavsmand til begrebet.

⁴ Roths værker er gennemtrukket af nostalgi på alle niveauer, og Müller går som nævnt til kamp mod hjemve og nostalgisering af forholdet til fortiden, mens der hos Sebald både er typisk nostalgiske scener, som jeg vil skænke en del opmærksomhed, og desuden nogle diffuse, affektive motivationer for hjemkomst og tvetydige emotionelle responser på eksil og hjemkomst

bliver hos Müller ved med at melde sig som et problem, man må forholde sig til, og jeg argumenterer for, at hjemveens problem er en overset, men grundlæggende struktur i Müllers forfatterskab. Heller ikke hos Sebald er hjemmet til at slippe af med. Her kan man finde både nostalgi og nostofobi, men hans værker kredser om eksil og hjemkomst på en anden måde end Roths og Müllers; hos Sebald er karakterernes bevægelser mellem eksil og hjem således ofte styret af en diffus affekt, som vi kan nærme os en beskrivelse af ved at introducere Sebalds begreb om det ”Unheimliche Heimat”. Hvilke emotioner, der knytter sig til hjemmet, er vigtigt at undersøge, fordi det har stor betydning for det, vi kan kalde værkernes ideologi, men også for deres æstetik.

Min vej ind i dette eksilets og hjemkomstens problemkompleks har altså været gennem nostalgien, der i de seneste tiår har været ivrigt diskuteret inden for studier af kulturel erindring – et felt, som også denne afhandling placerer sig i. Det andet centrale akademiske interessefelt for afhandlingen er, som jeg vender tilbage til, affektstudierne, der gør det muligt at diskutere nostalgi ikke blot som erindringsmåde, men også som emotion. At nostalgien er fastholdt som kernebegreb, skyldes som nævnt, at den har vist sig at holde en rød tråd i en diskussion, der rækker ud over en snæver behandling af nostalgien, og indebærer fænomener som erindring, glemsel, eksil, hjemløshed, migration, nomadisme, erfaringen af tid og rum og så videre. Jeg ser altså nostalgien som et net, der indfanger disse fænomener og gør det meningsfuldt at behandle dem under ét. Mit greb ligner da Birgitte Rasmussen Hornbeks, når hun i artiklen ”Hellere fladlus end nostalgi” (hvis titel i øvrigt fint rammer, hvor ildeset nostalgien kan være) skriver:

”Emigration, eksil, pånødet udlændighed, uddrivelse, ventetid, absolut begyndelse, barndom, nærhed, identitet og håb – disse elementer, som jeg her skummer fra overfladen af denne vedholdende filosofiske refleksion vedrørende mennesket i det moderne liv, er kerneelementer i et forestillingsmønster, der knytter sig til den form for melankolsk smerte, der går under betegnelsen hjemve, med et fremmedord: nostalgi.”⁵

At jeg ikke bare bruger ordet hjemve, skyldes nostalgis kompleksitet. Jeg er således enig med historikeren Kimberly K. Smith, der skriver, at nostalgi ”is more complex than homesickness”.⁶ Nostalgi var oprindeligt et fremmedord for hjemve, sådan som også Rasmussen Hornbek bruger

⁵ Rasmussen Hornbek 2001: 70.

⁶ Smith 2000: 506.

det, men i vores tid giver det mening at skelne – uden dog at ignorere, at de to ord og deres betydninger ligger ganske tæt ved hinanden. Som hovedbegreb i denne afhandling har nostalgien den fordel, at det har været det mest anvendte og studerede af disse begreber inden for studier i kulturel erindring, at nostalgien lader sig betragte som både erindringsmodus og emotion og dermed mødested for kulturel erindring og affektstudier, og at ordet tillige kan bruges som et æstetisk kvalificerende adjektiv. Man kan sige om Joseph Roth, at tonen i hans værker er nostalgisk. Nostofobi er ikke et etableret og alment brugt begreb på linje med nostalgien, og det, den betegner, har ikke fået nær så meget opmærksomhed som nostalgien. I min brug af ordet har det dog noget af den samme kompleksitet som nostalgien, og det kan også bruges æstetisk kvalificerende, som når jeg taler om den ”nostofobiske tone” i visse af Müllers værker.

Inden for studier i kulturel erindring har der været flere bud på en gentænkning af nostalgien, hvor der ofte er blevet fremhævet positive potentialer, som før i tiden har været overset. Det har været en interessant og nødvendig nuancering og opdatering af begrebet. Og det er en gentænkning, som denne afhandling i høj grad bygger på – ikke mindst i kapitlet om Roth, der vil vise nogle af disse positive potentialer. Omvendt kan Müllers forfatterskab læses som et angreb på enhver form for ”nostalgisering” af forholdet til fortiden. Skal man sige noget fælles om de tre værker, kunne det være, at de ikke først og fremmest *handler om* nostalgi eller nostofobi eller andre emotioner – det ville sandsynligvis gøre dem langt mindre interessante, end de er – men at de på forskellige måder indeholder og arbejder med tolkninger og emotionelle afkast af eksilets og hjemkomstens problemkompleks i æstetiske former, der er interessante for både et historisk-antropologisk perspektiv, idet de giver billeder til, hvordan dette problemkompleks (kan) erfares og føles, og for et litteraturvidenskabeligt perspektiv, idet det siger noget om, hvordan litteraturen som medium former og formes af disse erfaringer og emotioner.

1.1 Afhandlingens indhold

Afhandlingen består af fire store dele. Først en teoretisk del, hvori nostalgien og de andre emotioner og affekter, som knytter sig til eksil og hjemkomst, diskuteres. Jeg bestemmer, hvordan afhandlingen placerer sig i forhold til felterne kulturel erindring og affektstudier, og gennem fremstilling og diskussion af først og fremmest nostalgi og nostofobi som erindringsmodi og emotioner, men også af tilgrænsende emner, kommer jeg frem til de begreber, som jeg anvender i læsningerne af Roth, Müller og Sebald. Teorikapitlet er inddelt i fem delkapitler. Det første er en kort skitse over nostalgibegrebets historie (kap. 2.1). De to følgende delkapitler handler om

nostalgien (og nostofobien) set dels fra den kulturelle erindrings perspektiv (kap. 2.2 med underkapitlerne 2.2.1, 2.2.2 og 2.2.3) og dels fra affektstudiernes perspektiv (kap. 2.3 med underkapitlerne 2.3.1 og 2.3.2). Her diskuterer jeg nostalgis (og nostofobis) måde at være erindring og emotion på. Fjerde del af teorikapitlet (kap. 2.4 med underkapitlerne 2.4.1, 2.4.2, 2.4.3 og 2.4.4) handler om det, jeg gør til nostalgis og nostofobis primære objekt, nemlig hjemmet (-i-fortiden). Hvad skal vi forstå ved begrebet hjem, og hvordan optræder det hos Roth, Müller og Sebald? Femte og afsluttende del af teorikapitlet omhandler de bevægelser bort fra og hen imod hjemmet, som findes i de tre forfatterskaber. Her skelner jeg mellem nogle typiske figurer i bevægelse: migranten, nomaden, den eksilerede og det hvileløse spøgelse (kap. 2.5 med underkapitlet 2.5.1).

Teorikapitlet følges af Roth-kapitlet (kap. 3 med underkapitler), hvor jeg argumenterer for, at allerede nævnte Svetlana Boyms begreb om refleksiv nostalgi er et nøglebegreb for en nutidig læsning af Roth, det vil sige en læsning, som tager hensyn til de seneste års forskning i dels kulturel erindring og dels i feltet affektstudier. Jeg læser tre værker af den ”sene” Roth, som alle rummer litterære portrætter af Habsburg-monarkiet og af karakterer, der oplever monarkiets sammenbrud som et problem. De tre værker er *Radetzkmarsch* (1932), fortællingen ”Die Büste des Kaisers” (1935) og *Die Kapuzinergruft* (1938). Det er min tese, at nostalgien som meningsfuld måde at orientere sig i tiden på bryder sammen i sidstnævnte roman, hvilket leder mig videre til det på Roth-kapitlet følgende Müller-kapitel (kap. 4 med underkapitler), hvor jeg analyserer måden, hvorpå flere af Müllers karakterer forsøger at bekæmpe den med nostalgi nært beslægtede emotion, hjemve. Desuden træder nostofobien frem som et centralt begreb, der lader os se på eksilets og hjemkomstens problemkompleks på en anden måde end gennem nostalgien hos Roth. Jeg læser ligeledes tre værker af Müller, der på forskellig måde tematiserer eksil og hjemkomst: *Niederungen* (1982), *Reisende auf einem Bein* (1989) og *Atemschaukel* (2001). Herefter kommer en kort sammenligning af de to begreber, nostalgi og nostofobi, som de fremstår efter at have været sat i værk i konkrete læsninger (kap. 5). Sebald-kapitlet (kap. 6 med underkapitler) trækker på kapitlerne om Roth og Müller, idet både nostalgi og nostofobi er relevant hos Sebald, hvor der dog også findes en helt tredje fremstilling og fortolkning af det overordnede problemkompleks; et tredje perspektiv, hvor Sebalds begreb om det ”Unheimliche Heimat” er centralt. Jeg læser Sebalds fire romanagtige prosaværker: *Schwindel. Gefühle.* (1990), *Die Ausgewanderten* (1992), *Die Ringe des Saturn* (1995) og *Austerlitz* (2001). Sebald-kapitlet afrundes med en epilog (kap. 6.5), hvor jeg trækker en tråd

tilbage til Roth og forsøger at formulere en litteraturens etik, som den tager sig ud i Sebalds brug af miniaturen som æstetisk figur. Afhandlingen afsluttes med en konklusion (kap. 7).

2. Teori

I ovenstående indledning har jeg ridset feltet op for det følgende teorikapitel. Her betragter jeg nostalgien (og nostofobien) som dels erindringsmodus og dels emotion; eller rettere: som emotionelt ladet erindringsmodus. Derfor ser jeg begrebet som en oplagt kobling af to tværfaglige, akademiske interessefelter, nemlig studier i kulturel eller kollektiv erindring – begge udtryk bruges – og affektstudier. Begge felter er også kendt under deres engelske betegnelse, henholdsvis ”Cultural/Collective Memory” og Affect Studies” eller ”The Affective Turn”.

Kulturel erindring er udviklet siden 1980'erne og har efterhånden etableret sig som et stort akademisk interessefelt – ikke mindst i USA, Tyskland og Frankrig, men også i Danmark med flere tværuniversitære forskernetværk viet til området.⁷ Den omtalte interesse for såvel kritik som gentænkning af nostalgien kan ses som del af denne brede strømning, og ved at betone emotionernes betydning for erindringen og undersøge måden, Roths, Müllers og Sebalds forfatterskaber er erindringslitteratur på, placerer også denne afhandling sig inden for feltet kulturel erindring.

Affektstudier er et nyere fænomen, som i høj grad stadig er i en formativ fase, hvor grundlæggende diskussioner føres omkring eksempelvis områdets metodik: hvordan analyserer man overhovedet affekter, og hvordan kan humanvidenskaberne bidrage til disse undersøgelser?⁸ At afhandlingen orienterer sig mod affektstudier, skal ikke opfattes sådan, at jeg forstår nostalgi og nostofobi som affekter i nogen snæver betydning. Tværtimod. Affektstudier handler blandt andet om at kvalificere, hvad en affekt er – for eksempel ved at skelne mellem affekt, følelse og emotion. Det vender jeg tilbage til i det følgende. Dog kræver det allerede her et par ord at forklare, hvorfor jeg bruger netop ordet emotion og ikke affekt eller følelse om nostalgien og nostofobien. At betegne

⁷ Eksempelvis ”The Danish Network for Cultural Memory Studies”, hvis bevilling udløb i 2012, og som primært var et samarbejde mellem Københavns og Århus Universiteter, og ”Mnemonics – Network for Memory Studies”, der er et samarbejde mellem universiteter i Danmark, Sverige, Belgien, England, Tyskland og USA. Der er udkommet flere monografier og antologier, der kan gælde som oversigtsværker over feltet, herunder Erll 2011; Olick, Vinitzky-Seroussi og Levy (red.) 2011; Erll og Nünning (red.) 2010; og Bal, Crewe og Spitzer (red.) 1999. I Danmark er udgivet blandt andet Adriansen 2010; Lund 2011; og Sandbye 2001.

⁸ På dansk er der senest udkommet et temanummer af tidsskriftet *Kultur og Klasse* om affekt, hvor Devika Sharma og Christian Dahl i deres introduktion gør status over feltet (Sharma og Dahl 2013). En anden god oversigt findes i Figlerowicz 2012. En større samling tekster af centrale tænkere inden for feltet findes i Gregg og Seigworth 2010. I efteråret 2014 kommer der desuden på forlaget Walter de Gruyter en antologi med titlen *Structures of Feeling. Affectivity and the Study of Culture*, hvortil undertegnede har bidraget.

dem som affekter ville være fejlagtigt, fordi nostalgi og nostofobi allerede ved at være begrebsliggjorte ikke kan være affekter (se note 98 og den følgende brødtekst). Jeg kunne for så vidt bruge ordet ”følelse”, men at jeg foretrækker ”emotion”, hænger sammen med to ting. For det første med litteraten Sianne Ngais brug af ordet ”emotions” i sin for denne afhandling vigtige sammenligning mellem emotioner og affekter (se note 100) og for det andet med, at både nostalgien og nostofobien i min forståelse af dem er forbundet med bevægelse (bort fra eller hen imod hjemmet). Litteraten Philip Fisher forbinder ”emotions” med ”motion” (se note 95), bevægelse, og ved altså at være forbundet med bevægelser er nostalgi og nostofobi i denne afhandling og i denne betydning af ordet emotioner.⁹ Ved at kvalificere disse og andre emotioner og affektive tilstande og sætte dem i værk i litteraturlæsninger placerer afhandlingen sig i det heterogene og tværfaglige felt affektstudier.

2.1 Lille begrebshistorie, indledende diskussion og historisk perspektivering

Teoridelens underkapitler vil jeg indlede med et eksempel på det, man på engelsk kalder ”history of emotions”, en kort skitse over nostalgibegrebets genealogi. Ordet nostalgi er sammensat af det græske *nostos*, som betyder hjemkomst eller -rejse, og *algia*, der betyder smerte. Ordet skabtes som en neologisme af den schweiziske læge Johannes Hofer, som i en afhandling fra 1688 beskrev nostalgi som en helbredelig sygdom.¹⁰ Da Hofers afhandling blev genoptrykt i 1710 ændrede han ordet nostalgi til *pothopatridalgia*, hvor første led, *pothos*, betyder ”længsel”, andet led, *patris*, betyder ”faderens” (hjem) og tredje led, *algia*, igen ”smerte”.¹¹ Selvom dette nye ord for nostalgi ikke slog an og i dag er ukendt, så er tilføjelsen af længsel (som flere teoretikere, eksempelvis Boym, oversætter *algia* med)¹² vigtig. I dagligdags tale bruges nostalgi således om længsel efter et tabt ”hjem”, som både kan være en tabt tid og et tabt sted.

Som Svetlana Boym påpeger i *The Future of Nostalgia* (2001), så var Hofers definition både en beskrivelse af et eksisterende fænomen og en impuls, der resulterede i noget nær en nostalgisk epidemi.¹³ Begrebets betydning har naturligvis ændret sig siden Hofers tid, og i det 19. århundrede – ikke mindst under indflydelse af romantikken – mistede ordet sin rent medicinske betydning og blev i stedet udtryk for en uhelbredelig, bittersød sindstilstand. Som litteraten Linda

⁹ Hvilket nostalgien så i øvrigt, som jeg vender tilbage til, *ikke* er hos Fisher; nostofobi taler han ikke om.

¹⁰ Ordet nostalgi blev til som et fremmedord, der betød det samme som hjemve, og Hofers afhandling hedder da også *Dissertatio medica De Nostalgia oder Heimwehe*.

¹¹ Illbruck 2012: 13.

¹² Boym 2001: XIII.

¹³ Boym 2001: 3.

Hutcheon bemærker, blev nostalgi mindre en fysisk og mere en psykologisk tilstand.¹⁴ Helmut Illbruck har i *Nostalgia: Origins and Ends of an Unenlightened Disease* (2012), der er det nyeste bud på en større fremstilling af nostalgis begrebshistorie, vist, at mens ordet nostalgi i årene omkring 1800 gradvis forsvinder fra den medicinske litteratur, så vinder det større og større indpas i poesien. Illbruck taler ligefrem om nostalgien som ”a poetic obsession” i det 19. århundrede.¹⁵ Begrebets nutidige betydning kan siges at have to komponenter, hvoraf den ene hænger sammen med romantikken, nostalgi som en bittersød sindstilstand, og den anden med det 19. århundredes modernitetsproces, hvor nostalgien optog konnotationer af sentimentalitet og manglende tilpasningsevne i en verden, hvor moderniteten betød hastige forandringer i de sociale, politiske, kunstneriske og teknologiske systemer og strukturer.

Nostalgi opstår i adskillelse fra hjemmet og står dermed i hjemkomstens tegn, hvad end hjemkomsten realiseres eller forestilles. Denne hjemkomst, *nostos*, er et begreb med en lang og væsentlig betydning i de to store, kulturhistoriske traditioner i den vestlige verden. I det Gamle Testamente er der talrige hjemkomst-scener, eksempelvis jødernes hjemkomst til det forjættede land efter eksilet i Egypten og hjemkomsten fra eksilet i Babylon, og i det Nye Testamente finder man en af Jesu bedst kendte lignelser i historien om den fortabte søns hjemkomst. Også i den græske antik er hjemkomsten en vigtig begivenhed. I tragedierne ses flere hjemkomster, eksempelvis Dionysos’ i Euripides’ *Bacchanterne* (405 f.Kr.) og Agamemnons i første del af Aischylos’ trilogi *Orestien* (458 f.Kr.). Homers *Odyseen*, som Milan Kundera i *Uvidenheden* kalder nostalgis grundlæggende epos,¹⁶ er et tredje eksempel.¹⁷

Disse hjemkomster er ofte ansporet af nostalgi. Eksempelvis i Det gamle Testaments salme 137, hvor salmisten mindes jødernes savn under eksilet i Babylon: ”Ved Babels floder, der sad vi og græd, når Zion randt os i hu”.¹⁸ Men hvor jødernes hjemkomst i store træk er en ønskværdig og glædelig begivenhed, så stiller allerede Odysseus spørgsmål ved, om det overhovedet er godt at vende hjem. Han har således ved sin hjemkomst en oplevelse, som fremhæves ofte i litteraturen om nostalgi – han bliver skuffet: ”I et spring var han oppe og så på sit

¹⁴ Hutcheon 1998.

¹⁵ Illbruck 2012: 147. For andre bud på nostalgis begrebshistorie, se for eksempel Boym 2001; Johannisson 2001.

¹⁶ Kundera 2002: 7.

¹⁷ Om nostos-temaet i antikken, se for eksempel Larsen 2008.

¹⁸ Salme 137:1.

fædrene hjemland, / sukked af skuffelse dybt og klaskede hændernes flader / hårdt imod sine lår og sagde med sorg i sin stemme: / 'Ak, jeg arme'".¹⁹

At nostalgikeren skuffes i hjemkomsten, kan skyldes, at nostalgien har med en erindret og forestillet fortid at gøre, som ikke længere findes, hvis den da nogensinde har gjort det. "Nostalgia tells it like it wasn't", som en artikel af David Lowenthal hedder.²⁰ Nostalgien omdigter hjemmet og fortiden til et ideal, og når nostalgikeren vender tilbage, er hverken stedet, tiden eller nostalgikeren selv den samme. Hans-Georg Gadamer kalder i et essay om den tyske digter og essayist Hilde Domin hjemkomsten for en dobbelt afsked; man tager afsked med det sted, man er rejst bort fra for at komme hjem, og man tager afsked med hjemmet, som i hjemkomsten viser sig ikke længere at være det samme.²¹ Gadamer skriver også, at hjemkomst er erkendelse,²² og det er måske (smertefuld) erkendelse, vi hører i Odysseus' "ak".

Det er vigtig at få med tidligt, fordi denne skuffelse, denne erkendelse, ved at sætte spørgsmålstejn ved det ønskværdige ved hjemkomsten åbner for andre tolkninger af og holdninger til hjemkomsten, end den længselsfuldt nostalgiske, og på den måde kan virke som det værktøj, der skiller *nostos* og *algia* fra hinanden og muliggør andre emotionelle perspektiver på hjemkomsten end nostalgien. Spørgsmålstegnet ved hjemkomstens status peger frem mod de hjemkomster, jeg vil behandle i denne afhandling. I den moderne verden, og dermed i den moderne litteratur, som jeg her beskæftiger mig med, er hjemkomsten nemlig i høj grad en problematisk begivenhed.

I kapitlerne om Roth, Müller og Sebald går jeg nærlæsende til værkerne for at kaste lys over, hvordan dette centrale fænomen i den vesteuropæiske kulturhistorie, *nostos*, tolkes emotionelt og fremstilles æstetisk i tre forfatterskaber, der på forskellige måder kan siges at være symptomatiske for deres tid. Dermed mener jeg, at de (blandt andet) handler om situationer, der har kollektiv betydning i historien: Habsburg-monarkiets sammenbrud, Ceaușescus diktatur, Holocaust og ikke mindst disse begivenheders liv i eftertiden. Roths, Müllers og Sebalds værker rammer altså et sted mellem den individuelle og den kollektive erindring og er som litteratur i stand til at åbne verden på en særlig måde, så den historiske tid kommer til syne for os, læserne, på en særlig måde. Det betyder også, at selve læsningen, den litteraturvidenskabelige nærlæsning, bliver en nøgle til at forstå, hvilken status hjemkomsten har, hvordan den erfares, forestilles og føles, og hvordan det

¹⁹ Homer 2004: Sang XIII: 197-200.

²⁰ Lowenthal 1989. Med titlens henvisning til den historiske idealist Leopold von Ranke's diktum, at målet for historieforskningen var at beskrive den "wie es eigentlich gewesen", fanger Lowenthal præcist problemet med nostalgien fra et traditionelt, historieforskningssynspunkt.

²¹ Gadamer 1993b: 324.

²² Gadamer 1993b: 325.

tolkes og fremstilles æstetisk i den litterære form. Jeg ser, som nævnt, både et æstetisk og et antropologisk aspekt i denne indfaldsvinkel, idet afhandlingen spørger, hvordan adskillelsen i tid og rum, der gør *nostos* og de dertil knyttede emotioner mulig, eksempelvis eksiltilstanden, hvordan denne tilstand føles og erfares, og hvordan disse erfaringer formes i tre fremtrædende, centraleuropæiske forfatterskaber.

2.2 Nostalg og kulturel erindring

Som nævnt er nostalgien blevet ivrigt diskuteret inden for de seneste tiårs mangeartede studier i kulturel erindring, som det skal handle om her. Litteraten og germanisten Andreas Huyssen har argumenteret for, at vi siden 1980erne har vendt os i stadig større grad mod fortiden: "Since the 1980s, it seems, the focus has shifted from present futures to present pasts."²³ Hvor det 19. og store dele af det 20. århundrede i grove træk orienterede sig mod fremtiden, har vi, ifølge Huyssen, de seneste tiår vendt os væk fra disse fremtidsvisioner og i langt højere grad interesseret os for fortiden. Det betyder, at fortiden spiller en enorm rolle for vores forståelse af nutiden og for, hvordan vi forsøger at forme fremtiden. Huyssen igen:

"[M]emory discourses are absolutely essential to imagine the future and to regain a strong temporal and spatial grounding of life and the imagination in a media and consumer society that increasingly voids temporality and collapses space."²⁴

Vores erindringsdiskurser hjælper altså, ifølge Huyssen, med at fundere livet tidsligt og rumligt. Dette fokus på fortidens og erindringens betydning har gjort sig gældende på kryds og tværs af klassiske fagskel. Litteraten Astrid Erll skriver i sin introduktion til *Cultural Memory Studies* (2010):

"Over the past two decades, the relationship between culture and memory has emerged in many parts of the world as a key issue of interdisciplinary research, involving fields as diverse as history, sociology, art, literature and media studies,

²³ Huyssen 2003: 11.

²⁴ Huyssen 2003: 6.

philosophy, theology, psychology, and the neurosciences, and thus bringing together the humanities, the social sciences and natural sciences in a unique way”.²⁵

Det er disse mangeartede forbindelser mellem kultur og erindring, som kan samles under betegnelsen ”kulturel erindring”, der defineres som følger af Erll i samme bog: ”The interplay of present and past in socio-cultural contexts”.²⁶ Dette sammenspil mellem fortid og nutid er hvad Huyssen kalder ”present pasts”, og de ”sociokulturelle kontekster” markerer feltets potentielle bredde.

”The Memory Boom”, har historikeren Jay Winter kaldt denne enorme interesse for fortiden,²⁷ og det er i forbindelse med dette boom, at nostalgien dels er blevet kritiseret og dels forsøgt reetableret. Den amerikanske digter og litterat Susan Stewart har i sin bog *On longing* (1984) simpelthen kaldt nostalgien for en ”social disease”.²⁸ Nostalgien er den svages svar på den moderne verdens udfordringer, ”an ethical and aesthetic failure”, som Svetlana Boym opsummerer kritikken i forordet til *The Future of Nostalgia*.²⁹ Et andet eksempel på en sådan udlægning af nostalgien bidrager historikeren Christopher Lasch med, når han skriver, at ”The victim of nostalgia is worse than a reactionary; he is an incurable sentimentalist”.³⁰ For Fredric Jameson er den regressive nostalgi, han ser i det, han kalder ”nostalgia film”, udtryk for en historieløs, postmoderne tids måde at kannibalisere fortiden på, en forvandling af historien til kommerciel kitsch.³¹ Det er klart, at nostalgien *kan* være disse ting, og det er ikke min hensigt at afmontere kritikken, som er både legitim og vigtig. Blot udtømmes begrebet nostalgi ikke i disse egenskaber. For eksempel kan

²⁵ Erll 2010: 1.

²⁶ Erll 2010: 2.

²⁷ Winter 2001: 52.

²⁸ Stewart 1984: IX.

²⁹ Boym 2001: XIV.

³⁰ Lasch 1984: 65.

³¹ Jameson 1991. Jameson bruger ordet nostalgi anderledes i udtrykket ”nostalgia film”, end han gør andre steder. De omtalte film og den kitchede nostalgi er, ifølge Jameson, ”in no way to be grasped as passionate expressions of that older longing once called nostalgia but rather quite the opposite”. Jameson 1991: XVII. Jameson kalder også denne ”postmoderne” nostalgi for ”nostalgia-deco” – en nostalgi, der kannibalisere fortiden og gør det, Jameson kalder ”genuine historicity”, umulig. Denne ”nostalgia-deco” er altså en anden nostalgi, end han omtaler andre steder i sit forfatterskab, for eksempel i en tidlig artikel om Walter Benjamin, hvor han skriver: ”But if nostalgia as a political motivation is most frequently associated with fascism, there is no reason why a nostalgia conscious of itself, a lucid and remorseless dissatisfaction with the present on the grounds of some remembered plenitude, cannot furnish as adequate a revolutionary stimulus as any other: the example of Benjamin is there to prove it.” Jameson 1969/1970: 68. Her opererer Jameson med et andet nostalgi-begreb end i udtrykket ”nostalgia film”, for her er nostalgien refleksiv og kan være revolutionær impuls.

vi med Boym og andre, som jeg vender tilbage til nedenfor, betragte nostalgien som en stærkt interessant, affektiv erindringsdiskurs med væsentligt æstetisk, kritisk, etisk potentiale.

2.2.1 Emotionel erindring

Afhandlingen handler altså om forskellige former for erindring, men hvad vil det sige at erindre? For Søren Kierkegaard var erindring og hukommelse to forskellige ting. I *Stadier paa Livets Vei* fra 1845 siger karakteren William Afham:

”At erindre er ingenlunde identisk med at huske [...] Forskjellen skjønnes allerede i Menneskealdernes Forskjellighed. Oldingen taber Hukommelsen [...] Dog har Oldingen noget Digterisk, han er i Folkeforestillingen prophetisk, gudbeaandet. Men erindringen er jo også hans bedste Kraft, hans Trøst, der trøster ham med det poetiske Fjernsyn. Barndommen har omvendt i høi Grad Hukommelse og Nemme, slet ikke Erindring [...] Imidlertid er Alderdommens lykkelige Erindring ligesom Barnets lykkelige Nemme Naturens Naadegave.”³²

Erindringen er plastisk, omformelig og væsentlig for vores følelse af identitet, og Kierkegaard forbinder den med det digteriske og poetiske, som altså adskiller erindringen fra hukommelsens bevaring af fakta og kendsgerninger. Erindring er for Kierkegaard reflekteret og fortolkende forståelse af fortiden. Det poetiske eller frembringende i erindringen understreger også filosofen Gaston Bachelard, der i *The Poetics of Space* (1958) skriver: ”[W]e have in our memories micro-films that can only be read if they are lighted by the bright light of the imagination.”³³ Erindringen har brug for imagination, et bidrag fra den indre forestillingsevne, for at kunne se billeder af fortiden. Dette imaginære bidrag er væsentligt i diskussionen af de med eksil og hjemkomst forbundne emotioner, fordi de emotionelt ladede erindringsmodi netop har med forestillede verdener og ikke faktisk eksisterende verdener at gøre. Eller anderledes sagt: i nostalgien og nostofobien betragtet som erindringsmodi ligger en særlig tolkning af en faktisk eksisterende

³² Kierkegaard 1999: 17-18.

³³ Bachelard 1994: 175.

virkelighed og historie – en særlig imaginationens belysning af Bachelards mikrofilm – hvilket betyder, at tolkningen også altid *kunne* være anderledes.

Man kan betragte fiktionslitteraturen som et vigtigt supplement til historievidenskaben, når vi skal forstå fortiden, fordi fiktionslitteraturens æstetik åbner for nogle muligheder, som den strengt disciplinerede historievidenskaben ikke har – mens den selvfølgelig samtidig lukker andre. Blandt andre har Jakob Lund og Ann Rigney argumenteret for litteraturens særlige rolle, når det gælder forståelse af fortiden.³⁴ Tesen lyder i kort form, at gennem litteraturens æstetiske udformning bliver fortiden anskueliggjort. Denne afhandling placerer sig i tråd heraf ved at læse de udvalgte romaner tæt op ad deres historiske og sociale kontekst ud fra den overbevisning, at litteraturen virkelig *er* et vigtigt supplement til historievidenskaben, en anden måde at sige noget væsentligt om fortiden og vores måde at forstå den på. Og i dette sidste, vores *måde* at forstå fortiden på, siger litteraturen også noget væsentligt om den tid, den er skrevet i. På den ene side kan litteratur, som på forskellige måder henviser til og omhandler faktiske, historiske begivenheder, hvilket gælder både Roths, Müllers og Sebalds, ifølge Lund og Rigney sige noget væsentligt om denne fortid. På den anden side er erindringen hos Roth, Müller og Sebald stærkt emotionelt ladet, hvilket truer med at gøre billedet af ”virkeligheden” til et idiosynkratisk vrangbillede. Hvordan skal vi så forstå forholdet mellem litteratur, erindring, nutid og fortid? Argumentet vil her *ikke* være, at værkerne siger noget faktuel sandt om den fortid, de beskæftiger sig med, men derimod at netop den æstetiske tolkning, som de emotionelle erindringsmodi er med til at skabe, artikulerer noget eksistentielt sandt om verden og fortiden, fordi de viser forskellige måder, som denne verden kan forstås, føles, tolkes og fremstilles æstetisk på.

Man kan sige, at jeg er interesseret i det, litteraten Frederik Tygstrup kalder “historical spaces and their affective infrastructures”,³⁵ det vil sige i, hvordan Roths, Müllers og Sebalds værker fortolker historiske begivenhedsrumms affektive infrastrukturer. Jeg læser altså værkerne som fortolkninger eller refleksioner af historisk specifikke situationer, men det er væsentligt at påpege, at påvirkningen også går den anden vej: litteraturen kan være med til at forme den måde, vi forstår en bestemt, historisk situation på. Romanerne er ikke bare produkter af en kontekst; de producerer også denne kontekst – for eftertiden. De fiktionsværker, jeg behandler, åbner et vindue for os, som

³⁴ Lund 2011; Rigney 2009.

³⁵ Tygstrup 2012: 205.

vi kan se på verden igennem på en særlig måde.³⁶ Roths *Radetzkymarsch*, for eksempel, er en på emotionelt ladet erindring byggende fortolkning af en given historisk situation og dens efterliv, men romanen former og påvirker også den måde, vi forstår denne historiske situation på. Det er netop pointen hos Ann Rigney, der viser, at Kurt Vonneguts roman *Slaughterhouse-Five* dels handler om de allieredes bombninger af tyske storbyer under Anden Verdenskrig og dels har påvirket den måde, den amerikanske offentlighed forstår disse begivenheder på. Ifølge Rigney ofres den faktuelle nøjagtighed hos Vonnegut, særligt angående antallet af døde under bombardementerne, til fordel for denne litteraturens anskuelighed.

Den horisont, som kunsten åbner for os, er i høj grad bestemt af værkernes tone og af de emotioner, som denne tone så at sige er udtryk for. Jeg vil således i mine læsninger have øje for måden, hvorpå de emotioner, der dominerer et givet værk, virker på læseren og dermed også for, hvordan teksterne kan påvirke den kontekst, de læses i. Inden for studier i litteratur og etik er det blevet påpeget, hvordan man som læser lever sig ind i de karakterer, man læser om, og føler empati med dem,³⁷ og Devika Sharma og Christian Dahl taler om "[a]ffekternes smitsomme natur".³⁸ Det turde altså være rimeligt at antage, at også eksempelvis nostalgien hos Roth, nostofobien hos Müller eller melankolien hos Sebald kan "smitte af" på læseren, så at disse emotioner virker ud i læseren, ud i konteksten. Når vi indlever os i en bestemt sindsstemning gennem et værks tone, tilbydes vi at overtage den affektive eller emotionelle stemning, som værket er stemt i. Hvad betyder det nu for vores forståelse af og indlevelse i værket og videre for vores forståelse af dets historiske kontekst?

Jeg ser et værks tone som det formelle "sted", hvor emotion og æstetik mødes. Denne interesse for tonen overtager jeg fra Sianne Ngais *Ugly Feelings* (2007), hvor hun forsøger at lokalisere de "grimme følelser" i forskellige litterære værkers tone. I tråd hermed vil jeg undersøge, hvordan hjemkomstens emotioner udtrykkes æstetisk i de fiktionsværker, jeg skriver om; for eksempel forsøge at identificere den nostalgiske "tone" og de formelle aspekter, som gør, at vi benytter os af (eller i hvert fald kan benytte os af) prædikatet "nostalgisk", når vi taler om en roman som *Radetzkymarsch*. Det er ikke kun interessant, fordi det er en måde at undersøge forholdet mellem følelse og form, men også fordi det kan sige noget om romanernes ideologi. Som Ngai

³⁶ I *Kunstværkets oprindelse* ser Heidegger kunsten som en verdensåbner, mens Martin Seel argumenterer for, at kunsten stiller forskellige måder at være i verden på frem for beskueren/læseren. Det er sådan, jeg betragter romanerne i denne afhandling; som kunstværker, der gør os i stand til at se og være i verden på af værkerne bestemte måder. Heidegger 1996; Seel 1991.

³⁷ Se eksempelvis Nussbaum 2003, hvor argumentet lyder, at empati opøves gennem læsning af litteratur; eller Hunt 2007, hvori Hunt ser brevromanens store popularitet i 1700-tallet som en vigtig forudsætning for menneskerettighedernes samtidige udvikling.

³⁸ Sharma og Dahl 2013: 8.

skriver: "the ideology of a literary text may be [...] revealed more in its tone [...] than in any of its other formal features."³⁹ Vi får ofte en umiddelbar fornemmelse af en romans tone, men som Ngai skriver, er det vanskeligt at lokalisere tonen i "any isolated formal feature".⁴⁰ Det vil ikke desto mindre være ambitionen flere steder i mine læsninger at lokalisere tonen i formelle træk ved romanerne, men man kan også udvide metaforen om et værks tone en smule og tale om værkernes "akkord". Hvis det bittersøde, som allerede er ambivalent, eksempelvis er nostalgis grundtone, så kan den suppleres med forskellige tertser og kvinter afhængig af, hvad nostalgien associeres med.⁴¹ Det vender jeg tilbage til i delkapitlerne 3.3.2 og 4.4.4.

2.2.2 Nostalgis egenskaber

For at se mere detaljeret på nostalgis egenskaber vil jeg nu vende mig mod den svenske idehistoriker Karin Johannisson's lille bog *Nostalgia. En känslas historia* (2001), hvor ærindet er at finde den følelse, som ordet "nostalgi" betegner. Den nostalgiske længsel har ifølge Johannisson en række egenskaber,⁴² som jeg vil kommentere i det følgende:

- 1) Den har med tiden at gøre. Det vil sige, at den forudsætter en særlig relation mellem da- og nutid, og det betyder, at erindringen ikke er neutral, men består af minder udvalgt i nutiden.
- 2) Den har med det selvoplevede at gøre. Nostalgien er ikke længsel efter "antikens pastorale lyckotillstånd, inte drömmar om et bibliskt paradys [...] utan finns i det nyss förflutna och tidigare ögonblick i det egna livet."⁴³
- 3) Nostalgien *føles* på en særlig måde. Den er bittersød, en længsel uden objekt, en lyst gennem savnet.

Angående Johannisson's første punkt er der stort set enighed i teorien om, at nostalgien gradvist er kommet til at handle mere om tid end om sted. Det bemærkede Immanuel Kant allerede i 1798 ved

³⁹ Ngai 2005: 48.

⁴⁰ Ngai 2005: 45.

⁴¹ Hvis der ligger en snæver definition i mit nostalgibegreb, er det den bittersøde længsel. Når jeg argumenterer for, at man kan tænke nostalgien som en akkord snarere end en tone, er det et forsøg på at artikulere begrebets kompleksitet. Hvad der i streng forstand *er* nostalgi, og hvad der ligger i den nostalgiske *diskurs*, kan diskuteres videre – med fare for at fortabe sig i tekniske redegørelser og måske aldrig nå frem til selve læsningerne ... Med andre ord: i operationalitetens navn siger jeg eksempelvis, at nostalgien *er* ironisk og kritisk hos Roth.

⁴² Se Johannisson 2001: 10ff, hvor hun udfolder denne karakteristik.

⁴³ Johannisson 2001: 10-11.

at beskrive den skuffelse, som vi har været inde på ovenfor i eksemplet med den hjemvendte Odysseus, og som ifølge Kant skyldes, at nostalgikeren ikke længes efter et sted, men efter en tid: ungdommen.⁴⁴ Det betyder også, at nostalgisens objekt begynder at blive opfattet som noget, der ikke findes i virkeligheden. Det bliver et magisk og utopisk sted, som kun findes i erindringen.⁴⁵ Når jeg kalder nostalgien for en erindringsmodus, vægtes også det temporale aspekt, men alligevel ønsker jeg i denne afhandling at balancere nostalgien mellem tid og sted. Som vi skal se i kapitlet om hjemmet nedenfor, spiller steder nemlig en stor rolle for den nostalgiske længsel (og den nostofobiske væmmelse) generelt og i de fiktionsværker, som jeg analyserer, i særdeleshed. Jeg foreslår derfor at betragte det, som nostalgien retter sig mod, som tid-steder eller kronotoper – for at bruge Mikhail M. Bakhtins begreb, der påpeger netop det uadskillelige mellem dets to dele: tid og sted.⁴⁶ Eller rettere: det nostalgiske eller nostofobiske blik skaber en kronotop ved at sammentænke en særlig tid og et særligt sted på en særlig måde. Nostalgisens eller nostofobiens blik kan siges at være en fiktionens eller imaginationens produktion af kronotoper. Dermed får vi også, at nostalgisens og nostofobiens kronotoper nok bygger på virkeligheden, men ikke er afhængige af den.

Johannisson skriver videre, stadig i punkt et, at erindringen ikke er neutral, men består af minder udvalgt i nutiden. Det gælder al erindring. Den tyske ægyptolog og litterat Aleida Assmann argumenterer i artiklen ”Canon and archive” overbevisende for, at erindring som sådan er en udvælgelsesproces, og at der i enhver udvælgelsesproces fokuseres på visse aspekter af historien, mens andre forbliver ubelyste, hvorved der dannes henholdsvis en kanon, det aktivt og synligt erindrede, kan vi sige, og et arkiv, erindringens passive og usynlige lager.⁴⁷ Det betyder, at der ikke findes ”neutral” erindring, fordi den altså altid bygger på denne nutidens udvælgelse af et og glemsel af noget andet. Denne proces foregår på nutidens præmisser, og det er en genkommende pointe inden for studier i kulturel erindring, at erindring på mange måder siger mere om nutiden, hvori der erindres, end om den fortid, erindringen retter sig mod. Vi har ikke adgang til nogen fikseret og stabil fortid, fordi den altid ses fra skiftende nutiders skiftende forudsætninger. Det gør,

⁴⁴ I den engelske oversættelse af *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* hedder det således om årsagen til denne skuffelse: ”To be sure, they think that this is because everything there has changed a great deal, but in fact it is because they cannot bring back their youth there.” Kant 2006: 71. *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, som udkom i 1798, bygger på Kants forelæsninger om antropologi, som han holdt over en periode på mere end tyve år.

⁴⁵ Se Illbruck 2012: 150ff.

⁴⁶ Se Bakhtin 2006. Bakhtin kobler typer af kronotoper til særlige, litterære genrer, mens min brug af ordet er mere ”simpel” og simpelthen står for den omtalte sammenkædning af tid og sted.

⁴⁷ Assmann 2010: 97-107.

som Huyssen skriver, erindringen ustabil og upålidelig: "Memory is always transitory, notoriously unreliable, and haunted by forgetting – in short, human and social."⁴⁸

Nostalgien har ifølge Johannisson punkt to med det selvoplevede at gøre. Sådan er det ofte, men ikke nødvendigvis. Som jeg vil komme ind på i kapitlet om Herta Müller, så har litteraten Marianne Hirsch med begrebet "postmemory" argumenteret for, at børn kan arve erindringer fra deres forældre.⁴⁹ Dette må også gælde nostalgiske erindringer, hvorfor man kan længes nostalgisk efter perioder og steder, som man ikke selv har været direkte i kontakt med. Ifølge litteraten og digteren Laurence Lerner er nostalgien ligefrem "the basic emotion of pastoral",⁵⁰ altså den centrale emotion i hyrdedigtningen, som netop skildrer det, Johannisson kalder en pastoral lykketilstand. Især i kapitlet om Roth, men også hos Müller og Sebald, vil vi se eksempler på nostalgisk længsel, der rækker ud mod en sådan "pastoral lykketilstand" hinsides den nostalgiskes egen levetid.

I punkt tre udnævner Johannisson nostalgien til at være en bittersød emotion. Når jeg når frem til at analysere den nostalgiske emotion nærmere, er dette bittersøde netop nostalgis affektive signatur. Til gengæld er der bred uenighed om, hvorvidt nostalgien er uden objekt, som Johannisson skriver, eller derimod har et objekt for sin længsel, som jeg lægger op til ved at gøre nostalgien kronotop-producerende, altså balancere nostalgien mellem det temporale og det spatiale. Susan Stewart argumenterer for det objektløse, når hun karakteriserer nostalgien som: "a sadness without an object."⁵¹ Ifølge Stewart er nostalgi blot "desire for desire",⁵² men ser vi på etymologien, så siger den os, at nostalgien oprindeligt havde et klart objekt, hjemmet, og selv om dette objekt med tiden er blevet mere bredt og diffust, så at man i dagligdags tale kan være nostalgisk efter stort set hvad som helst, så er det problematisk helt at fjerne denne nostalgis intentionalitet, at sige, at den ikke retter sig mod noget som helst.

Som mine læsninger vil vise, holder en sådan påstand ikke, og der er da også flere bud i teorien på en nostalgikarakteristik, hvor netop nostalgis objekt er væsentligt. Helmut Illbruck skriver således, at nostalgien er kendetegnet ved "the insistence on, and yearning for, a sense of place",⁵³ og Kimberly K. Smith bestemmer nostalgien "fænomenologisk" – forstået på den måde, at emotionen er intentionel, må rette sig mod *noget*: "I can't just feel nostalgic; I have to feel nostalgic

⁴⁸ Huyssen 2003: 28.

⁴⁹ Hirsch 2008.

⁵⁰ Lerner 1972: 41.

⁵¹ Stewart 1984: 23.

⁵² Stewart 1984: 23.

⁵³ Illbruck 2012: 144.

for *something*, and generally for something past, out of reach, once known (to someone, at least) but lost.”⁵⁴ Litteraten Sylwia D. Chrostowska skelner mellem melankoli og nostalgi netop med dette objekt, dette “something”: ”If, in its broadest sense, melancholy is an unfocused depressive or ruminative state – a sense of loss, vague because it lacks a clearly defined object-image – nostalgia is always for something more or less defined.”⁵⁵ Den nostalgi, jeg arbejder med, har netop et mere eller mindre skarpt defineret objekt for sin længsel.

For filosofen Dylan Trigg hænger nostalgis objekt sammen med subjektets identitet: ”What I experience nostalgically is not so much a nostalgia for a given object in the world [...] but the roles these things play in my conception of who I am. What is being animated in these objects is the spirit of what has since become distant from my grasp, and thus elevated to the form of a ghost.”⁵⁶ Ifølge Trigg handler det ikke først og fremmest om objektet som sådan, men om den rolle, objektet spiller for vores identitetsforståelse. Det handler med andre ord om, hvordan man har eller rettere: *havde* tingene. Nostalgis objekt er et nærvær, som er fraværende; det er med Trigg et spøgelse, som man aldrig kan få greb om. Forbindelsen mellem nostalgi og spøgelse dukker i øvrigt op flere gange i mine læsninger. Så vidt Johannissonns karakteristik og mine kommentarer dertil.

At jeg argumenterer for stedets betydning for den nostalgiske længsel, betyder ikke, at jeg nedvurderer tidens betydning. Jeg ser netop nostalgien som noget, der kan opstå som resultat af erfaringen af at tabe noget i tiden. Litteraten Stuart Tannock kalder nostalgien en ”periodiserende” emotion:

“Nostalgia works, in other words, as a periodizing emotion: that was then, and this is now. In the rhetoric of nostalgia, one invariably finds three key ideas: first, that of a prelapsarian world (the Golden Age, the childhood Home, the Country); second, that of a ‘lapse’ (a cut, a Catastrophe, a separation or sundering, the Fall); and third, that of the present, postlapsarian world (a world felt in some way to be lacking, deficient or oppressive).”⁵⁷

Dette brud i tiden gør, at nostalgien ofte viser sig i erindrende sammenligninger mellem før og nu hen over dette brud. Nostalgien opstår som kulturelt fænomen i nogle særlige historiske situationer,

⁵⁴ Smith 2000: 508.

⁵⁵ Chrostowska 2010: 67.

⁵⁶ Trigg 2012: 186.

⁵⁷ Tannock 1995: 456.

der ved et brud markerer et før og et nu, hvor noget går tabt – eksempelvis det af Roth højt skattede Habsburg-monarki med afslutningen af Første Verdenskrig. Disse situationer eller begivenheder producerer et affektivt rum, eller snarere: tomrum, som er præget af tab. Det skal ikke forstås sådan, at nostalgien er et færdigt produkt, som nødvendigvis opstår i disse situationer, men situationerne udgør et affektivt potentiale, som kan materialisere sig i for eksempel en roman. Nostalgien spænder dog ikke kun mellem før og nu, men har, som museologen Christina J. Hodge skriver, også et fremadrettet aspekt:

“Nostalgia produces linear time by distinguishing past, present and future. Yet it is also convoluted or entangled time, a kind of prospective memory uniting visions of the *future* based on *present* perceptions of *past* conditions (experienced or imagined).”⁵⁸

Nostalgien skelner mellem tider, men sammenfører dem også, så at fremtiden ses på basis af nutidens forståelse af fortiden. Denne særlige tidslighed vender jeg tilbage til i Sebald-kapitlet, hvor Walter Benjamins historiefilosofi spiller en stor rolle. Også når det gælder det spatiale, er nostalgien på én gang adskillelse og sammenføring. Hodge skriver i delvis parafrase af Tannock:

“Nostalgia reifies a subjective separation from an idealized past and home(land) and, simultaneously, is a bridge across that separation. Those embroiled in nostalgia do far more than wallow in sentimental denial. By invoking a ‘lost and longed for earlier period’, they are ‘involved in escaping or evading, in critiquing or in mobilizing to overcome the present experience of loss of identity, lack of agency, or absence of community’”.⁵⁹

Adskillelsen, såvel spatial som temporal, er nødvendig for at nostalgien – og nostofobien – kan opstå, men den danner samtidig en bro mellem “her” og “der”, så at “nu og her” ses i lyset af et ”da og der”. Dette ”da og der” er i grove træk idealiseret i nostalgien og ”dystopiseret” i nostofobien. Det vil dog vise sig, at begge emotioner, eller i hvert fald den måde, de fremstilles i denne afhandlings romaner, er mere komplekse end som så. Det er netop noget af det interessante, at i det

⁵⁸ Hodge 2011: 120.

⁵⁹ Hodge 2011: 120.

mest nostalgiske værk, Roths, blander der sig en klar og kritisk ironi i den nostalgiske erindring, så at eksempelvis de nostalgiske og kulturkonservative østrigere i *Radetzky marsch* på én gang omfattes med kærlig nostalgi og kritisk ironi. Og på samme måde med Müller, der står for afhandlingens mest nostofobiske værk. Her blander sig i de nostofobiske erindringer om barndomshjemmet små besværlige glimt af en nostalgi, som tilsyneladende er nærmest umulig helt at slippe af med.

Stuart Tannock har argumenteret for, at nostalgikritikken gør nostalgi til en reaktionær og ”højreorienteret” emotion. Men ifølge Tannock behøver nostalgi ikke at være længsel mod en eksempelvis forestillet mere hierarkisk, patriarkalsk, ”højreorienteret” historie:

”nostalgic individuals may equally, in the face of a present that seems overly fixed, static, and monolithic, long for a past in which things could be put into play, opened up, moved about, or simply given a little breathing space. The type of past (open or closed, stable or turbulent, simple or inspired) longed for by the nostalgic subject will depend on her present position in society, on her desires, her fears, and her aspirations.”⁶⁰

Nostalgien er altså ikke i sig selv reaktionær eller politisk højreorienteret, men kan lige så vel rette sig mod Thylejren eller Roskilde Festival, selvom det ”progressive” objekt ikke i sig selv garanterer ”progressiv” nostalgi. Den er ikke en egenskab ved tingene i sig selv, men er relativ til situationer, personer og så videre. Linda Hutcheon foreslår, med henvisning til idehistorikeren Hayden White, at kalde nostalgien ”transideological”,⁶¹ hvilket vil sige, at den ikke er bundet til en særlig politisk ideologi, og det samme kan vi sige om nostofobien.

2.2.3 Den refleksive nostalgi

Nostalgiens komplekse karakter peger i retning af Svetlana Boyms begreb om reflektiv nostalgi, der spiller en hovedrolle i denne afhandling. Boym skelner grundlæggende mellem ”restorative” og ”reflective” nostalgi.⁶² Den første er, ifølge Boym, ofte reaktionær, sentimental og forbundet til det

⁶⁰ Tannock 1995: 456.

⁶¹ Hutcheon 1998. Hayden White bruger begrebet ”det transideologiske” om ironi. White 1973: 38.

⁶² Fred Davis skrev allerede i 1979 om reflektiv nostalgi, idet han i *Yearning for Yesterday* skelner mellem tre typer nostalgi: først er der ”simple nostalgia”, som ukritisk idealiserer fortiden; så ”reflective nostalgia”, der kaster et kritisk blik på sig selv; og til sidst ”interpreted nostalgia”, hvor den nostalgiske reflekterer over sin egen nostalgiske reaktion.

ekstreme, politiske højre, mens den anden, den refleksive, så at sige udgør Boyms forsøg på at redde nostalgien fra den mest almindelige kritik ved at udstyre den med et potentiale for kritisk tænkning. Den restorative nostalgi lægger vægt på den totale genskabelse af fortiden, og problemet hermed er, som Boym skriver, at "it tends to confuse the actual home and the imaginary one. In extreme cases it can create a phantom homeland, for the sake of which one is ready to die or kill. Unreflected nostalgia breeds monsters."⁶³ Anderledes med den refleksive nostalgi, der er bevidst om at være nostalgisk, der anerkender tidens irreversibilitet og erindringens dynamiske og ufuldstændige proces. Den restorative nostalgi er megaloman og sigter efter en total genskabelse af fortiden, mens den refleksive nostalgi har indset dette projekts umulighed og i stedet interesserer sig for historien, tidens gang, det fragmentariske. Hvor den restorative nostalgi er dødsens alvorlig, kan den refleksive være både humoristisk og ironisk.

For denne afhandlings sigte er det vigtigt at påpege især tre egenskaber ved Boyms refleksive nostalgi: 1) den anerkender tidens irreversibilitet, 2) den kan være ironisk, og 3) den kan forenes med kritisk tænkning. Som Boym skriver:

"It [reflective nostalgia] reveals that longing and critical thinking are not opposed to one another, as affective memories do not absolve one from compassion, judgment or critical reflection".⁶⁴

Helmut Illbruck kritiserer Boyms begreb om reflektiv nostalgi for at være "a way of keeping nostalgia at a distance from reality and praxis" og for at blive "a mere pastime for those who are freed from labor."⁶⁵ Illbruck mener altså, at Boyms refleksive nostalgi er distanceret i forhold til virkeligheden og kun udtryk for et uengageret og "fornøjeligt" forhold til fortiden. Man kan desuden være skeptisk over for Boyms begreb, fordi det groft sagt i ét greb "redder" nostalgien fra alt det kritisable arvegods, begrebet ellers har samlet op gennem tiden. Mod denne kritik kan man indvende, at hvis Boym kun vægtede den refleksive nostalgis forbindelse til det humoristiske og ironiske, så ville Illbrucks kritik være mere overbevisende, for han synes at overse forbindelsen til den kritiske tænkning. Og jeg vil argumentere for, at vi med Roths forfatterskab har et

Davis 1979: 16ff, 24. At jeg hovedsagelig bruger Boym, skyldes blandt andet at hendes bog er nyere og derfor har indoptaget en større del af nostalgidiskussionen i sig.

⁶³ Boym 2001: XVI.

⁶⁴ Boym 2001: 49-50.

⁶⁵ Illbruck 2012: 22.

overbevisende eksempel på, at nostalgien faktisk *kan* være både ironisk og kritisk uden at miste sit nostalgiske grundindhold. I *Radetzkmarsch* og ”Die Büste des Kaisers” rækker nostalgien således ud efter et Habsburg-monarki, som på den ene side idealiseres, og som på den anden side er udsat for et kritisk blik, der fremhæver dets fejl og mangler – ofte gennem ironisk behandling af visse af fiktionernes karakterer. Opvurderingen af fortiden er altså kritisk, ligesom opvurderingen af fortiden fungerer som kritik af Roths samtid. Desuden viser værkerne gentagne gange, at fortiden er fortid og ikke kan genskabes. Hos Roth har vi altså en nostalgi, der er refleksiv i den her fremhævede betydning: den er bittersød, ironisk/kritisk, og den anerkender tidens irreversibilitet.

Fra dansk side har Britta Timm Knudsen argumenteret for nostalgis aktualitet og kritiske potentiale, idet hun i en artikel ”relancerer nostalgien som en central postmoderne oplevelsesmodus, som vi bør tage alvorligt”.⁶⁶ Knudsen ønsker at fremhæve nostalgis ”kritiske og dynamiske potentiale”,⁶⁷ og også Christina J. Hodge argumenterer, igen via Tannock, for nostalgis kritiske kvaliteter:

“Nostalgia is, in fact, inherently unauthentic (experience not of the thing itself, always memory of the thing) and unstable (multivocal, individualised, experiential, elusive). It is because of these very qualities that ‘nostalgic retreat comprises both critique and alternative’ [...]. It facilitates ‘recuperation of previously overlooked historical material and practices’”.⁶⁸

Gennem Tannock påpeger Hodge det, jeg nævnte ovenfor, at erindringen, for eksempel nostalgisk erindring, kan være et supplement til historievidenskaben, idet den i ovenstående citat jo netop hævdes at fremhæve hidtil overset historisk materiale og historiske praksisser. For Hodge har nostalgien altså nogle af de samme kendetegn, som erindringen har for Kierkegaard, og det er netop i kraft af disse kendetegn, at nostalgien har sine potentialer for kritik og for at pege på ellers oversete aspekter af historien. Det vender jeg tilbage til.

I tråd med nostalgis potentiale for kritisk tænkning kan man spørge, som litteraten John J. Su gør i *Ethics and Nostalgia in the Contemporary Novel* (2005), om man kan tale om en nostalgis etik. Det mener Su, at man kan; at nostalgien ved at frembringe en forestillet bedre

⁶⁶ Knudsen 2007: 47.

⁶⁷ Knudsen 2007: 47.

⁶⁸ Hodge 2011: 131.

verden kan pege på måder, hvorpå nutidens samfund kan forbedres. Dette etiske potentiale, som jeg mener at finde hos Roth, har også Rasmussen Hornbek påpeget, når hun skriver: ”Den nostalgiske tilbøjelighed, hvor regressiv den end kan tage sig ud for en umiddelbar betragtning, rummer et kulturkritisk potentiale.”⁶⁹ Hvis etik vel at mærke som hos Aristoteles handler om praktiske måder at indrette tilværelsen efter en ide om det gode liv,⁷⁰ så kan nostalgien være ”etisk” ved at udtrykke en vision om det gode liv – livet, som det kunne eller burde være – i modsætning til livet, som det er ”her og nu”. Britta Timm Knudsen omtaler netop nostalgien som en ”konjunktivisk modus”,⁷¹ der, som den grammatiske konjunktiv, betegner ikke hvordan noget *er*, men hvordan det *kunne være*. I kapitlet om Roth vil jeg argumentere for, at man ikke universelt og i almindelighed kan kalde nostalgien en ”etisk” erindringsmåde, men at man i lokale tilfælde, eksempelvis i ”Die Büste des Kaisers”, kan udpege en nostalgis etik, der hænger sammen med dette nostalgis kulturkritiske potentiale.

Nostalgibegrebet indgår ofte i diskussioner om erindringens politiske aspekter, for eksempel om, hvad historisk sandhed er, og om, hvordan forskellige udlægninger af fortiden kan være ideologisk ladede. Andreas Huyssen forklarer kritikken af nostalgien med dens temporalitet: ”Nostalgia counteracts, even undermines linear notions of progress, whether they are framed dialectically as philosophy of history or sociologically and economically as modernization.”⁷² Illbruck taler i tråd hermed om ”nostalgia’s original problem” som dens ”incommensurability to an enlightened logic of development.”⁷³ Netop denne modstand mod det ”progressive” sætter Kimberly K. Smith fokus på, når hun i en artikel foreslår, at nostalgien blev ”opfundet” i det 18. og 19. århundrede som forklaring på psykologisk modstand mod moderniteten:

”Specifically, nostalgia accounts for the troubling persistence of those dissenting voices – conservatives, agrarians, and traditionalists of various sorts – that oppose the ’progressive’ rationalization and mechanization of the means of production. The claim that such opponents are suffering from nostalgia both explains and delegitimizes their political stance. Thus nostalgia is a rhetorical artifact of the politics of

⁶⁹ Rasmussen Hornbek 2001: 72.

⁷⁰ Aristoteles 2000.

⁷¹ Knudsen 2007: 54.

⁷² Huyssen 2006: 7.

⁷³ Illbruck 2012: 224.

industrialization. As such, the concept bears the unmistakable imprint of progressive ideology.”⁷⁴

Det er en opsigtvækkende tese, der altså forklarer nostalgis negative konnotationer som noget der er opstået, fordi ”progressive” har brugt nostalgien som instrument i kritik af politiske modstandere. Enhver kritik af moderniteten og den ”progressive politik” – hvormed Smith sigter til et bredt felt bestående af blandt andre liberalister som Adam Smith og Jeremy Bentham og senere folk som Max Weber, John Dewey og Jürgen Habermas – kan afvises med et, nå ja, han er jo bare en gammel nostalgiker. Det er Smiths tese, at selvom konservative ofte holder sig til emotioner og argumenter, man kan kalde ”nostalgiske”, så er det de progressive, der så at sige vinder ved at introducere nostalgien i den politiske debat. Omvendt kunne man sige, at Smith gør præcis det samme, som hun kritiserer de progressive for, nemlig både forklarer og delegitimerer enhver kritik af nostalgien ved at sige, at den blot er indsat i diskussionen af forhåbende fremskridtsoptimister, men det ændrer ikke på, at Smith får sat nostalgien og dens negative konnotationer tankevækkende ind i en politisk-historisk diskussion, og at netop konflikten mellem på den ene side ”progressive” og på den anden side konservative traditionalister er højst relevant for denne afhandling. Nostalgien er således også et vigtigt begreb i den kulturelle eller kollektive erindring, ”because it is a key concept in the political conflict over modernity – an important weapon in the debate over whose memories count and what kinds of desires and harms are politically relevant”, som Smith skriver.⁷⁵

2.3 Nostos og dens emotioner

Emotion og erindring mødes i nostalgien, og man kan argumentere for, at det affektive eller emotionelle må medtænkes i erindringsstudier i det hele taget. Kognitionspsykologien har således vist, at vores erindringer står klare, når de er forbundet med en stærk affektiv tilstand. Modsat den semantiske hukommelse, der angår fakta og kendsgerninger, er den såkaldt episodiske hukommelse affektivt ladet og præget af selvoplevet materiale. Når jeg kalder nostalgien en erindringsmodus, skal det forstås sådan, at nostalgien er en særlig version af affektivt ladet erindring. På samme måde bruger jeg nostofobi som ikke kun en frygt for faktisk at vende hjem, men også og især som en affektiv stemning af måden, hvorpå man tænker (tilbage) på og mindes sit hjem. Hos Müller typisk

⁷⁴ Smith 2000: 506.

⁷⁵ Smith 2000: 507.

med væmmelse. I dette kapitel skal det handle om, hvad der kendetegner nostalgi og nostofobi som emotioner, herunder hvordan de adskiller sig fra andre emotioner.

2.3.1 Hjemve, melankoli og nostalgis affektive signatur

Nostalgi er et fremmedord for hjemve, skriver Birgitte Rasmussen Hornbek (jf. note 5). Også den franske filosof Sylviane Agacinski anser dem for synonymmer: ”Nostalgia – that is, a painful feeling of exile, the homesickness that the Germans call Heimweh, the feeling that wherever one is, one is not *at home*.”⁷⁶ Det er altså ikke ualmindeligt at betragte de to emotioner og ord som ens, men som jeg allerede har været inde på i indledningen, er der gode grunde til at påpege visse forskelle. Karin Johannisson ser ordene som led i en historisk proces, hvor nostalgien er født ud af hjemveen og med tiden har fået sit eget liv. Det centrale er netop skiftet fra primært at være bundet til stedet til primært at have med tiden at gøre. Johannisson skriver videre:

”Hemlängtan – en känslomässig erfarenhet utlöst av förlusten av tillhörighet – behövde en gång det medicinska anamnet nostalgi för att synliggöras. När denna känsla under 1800-talet återigen lösgjordes ur sitt medicinska sammanhang för att inte uppfattas som sjukdom, förlorade den också sin vetenskapliga status. *Ordet* nostalgi överlevde genom att fyllas med nytt innehåll. Men den ursprungliga *känslan* svävar fritt igen i väntan på nya legitimerande namn.”⁷⁷

Som jeg også tidligere var inde på, brugtes ordet nostalgi som medicinsk betegnelse for hjemve, men efterhånden som hjemveen ikke længere blev betragtet som sygdom, har dens medicinske betegnelse, altså nostalgien, ifølge Johannisson, mistet sin legitimitet. Johannisson skelner mellem de to begreber ved at forbinde hjemveen med tung kropslighed og nostalgien med let åndelighed.

På trods af forskellene mellem hjemve og nostalgi, som jeg vender tilbage til i dette afsnit, er det vigtigt også at påpege ligheden og det faktum, at ordene simpelthen ofte bruges som synonymmer. Når jeg balancerer mit nostalgibegreb mellem tid og sted, kan det således ses som en nostalgis tilnærmelse til hjemveen. Kort kan man sige, at jo mere ”sted” der er i længslen, des nærmere ligger nostalgien ved hjemveen. Men at der ikke ”blot” er tale om hjemve, det viser sig ofte i, at de steder, nostalgien længes efter, har karakter af tid-steder, kronotoper, hvor tid og sted

⁷⁶ Agacinski 2003: 16-17.

⁷⁷ Johannisson 2001: 47.

smelter sammen i en forestillet enhed. Jeg ser hverken begreberne som synonymer eller som modsætninger, men forstår nostalgien som et begreb, der har koblet hjemveens spatiale længsel med en temporal længsel. Nostalgien længes derfor efter kronotoper, hvor der kan være mere eller mindre vægt på stedet, mens hjemveen retter sig mod steder.⁷⁸ I de følgende forfatterskabslæsninger giver dette skel sig eksempelvis udslag i, at jeg bruger ordet nostalgi om Roth og hjemve om Müller. Roths fortællende prosa har et klart plot, som strækker sig over tidslige forløb, og ofte påpeges tidens gang i sammenligninger mellem et ”før” og et ”nu”, mens Müller selv bruger ordet hjemve i sit forfatterskab, hvor der er stor interesse for rum og steder, og hvor selve den litterære stil har noget stillestående rumligt over sig.

Fordi nostalgien retter sig mod eller producerer kronotoper, som man ikke kan ”vende hjem” til, kan den ikke ”kureres” på samme måde som hjemve. James G. Hart skriver herom i en artikel fra 1973:

”What distinguishes nostalgia from the typical case of homesickness, e.g., the person away from home, is that homesickness can, in principle be ‘cured’. One can, in principle, go back home and the pain will go away [...] As one grows older and loosens his ties with his birthplace he may set up his home elsewhere. It seems that many of us lose the capacity for feeling unequivocally at home anywhere so that homesickness in the typical sense becomes an unlikely affliction. However, nostalgia carries us to a region of our past where even the person who is permanently loosened from any sense of home feels uniquely at home. In contrast to typical homesickness one cannot go back to the world which nostalgic intentionality constitutes.”⁷⁹

Det, at nostalgien retter sig mod kronotoper, man ikke kan vende hjem til, giver den en permanens, som gør, at nostalgien ofte sammenlignes med melankoli. Når Sylwia D. Chrostowska ovenfor (jf. note 55) skelner mellem de to ved at udstyre den nostalgiske længsel med et objekt, hvilket melankolien ikke har, så sker det i en diskussion af historikeren Peter Fritzsche, der ifølge Chrostowska klapper nostalgi og melankoli sammen til én følelse. Ifølge Fritzsche er nostalgi med

⁷⁸ Selvfølgelig er enhver adskillelse i rum logisk set også en adskillelse i tid. Det lader sig ikke gøre at forlade en lokalitet uden også at forlade en tid. Det afgørende er dog, hvad emotionerne retter sig mod: nostalgien mod en kronotop, hjemveen mod et sted.

⁷⁹ Hart 1973: 399.

Chrostowskas ord en “melancholy of history”. Hos Fritzsche hænger nostalgi og melankoli nemlig sammen:

”Although the virtues of the past are cherished and their passage is lamented, there is no doubt that they are no longer retrievable. There can be no nostalgia without this sense of irreversibility, which denies to the present the imagined wholeness of the past. If this were not so, nostalgia would not mourn the exhaustion of tradition or lovingly attend the bits and pieces that remain scattered about, but, rather, would protest ignorance of tradition’s validity, which is the duty of the reactionary. In other words, nostalgia yearns for what it cannot possess, and defines itself by its inability to approach its subject. This paradox is the essence of nostalgia’s melancholy.”⁸⁰

For Fritzsche er nostalgien altså melankolsk, fordi den ved, at tiden er irreversibel, fordi den aldrig kan nå frem til det, den længes efter. Også hos Boym er der sammenhæng, idet hun skriver, at ”reflective nostalgia has elements of both mourning and melancholia”.⁸¹ Her trækker Boym på en klassisk, freudiansk skelnen mellem sorg og melankoli, hvor sorgen er kendetegnet ved at have et klart defineret objekt, som er tabt, mens det tabte ikke er klart defineret i melankolien. Sorgen går over med sorgarbejdet, mens melankoli er mere permanent og kan udvikle sig til en psykopatologisk tilstand. I denne permanens ligner nostalgien melankoli, for hvor hjemveen retter sig mod hjemmet og kan kureres, så retter nostalgien sig mod kronotoper, som man ikke kan vende tilbage til – følgelig kan nostalgien ikke kureres.

Boym kalder den refleksive nostalgi for ”a form of deep mourning that performs a labor of grief both through pondering pain and through play that points to the future.”⁸² For Boym er den refleksive nostalgi altså ikke kun legende og ironisk, men også sorgfuld, og den peger ikke blot bagud, men også fremad i en gestus, der måske kan kaldes håbeful. Det håbefulde vender jeg tilbage til gennem Illbruck, der i sit afsluttende kapitel – ”The End of Nostalgia”, som er et erklæret ”defense of nostalgia” – via Ernst Bloch fremhæver nostalgis håbefulde og utopiske aspekter.⁸³ I forbindelse med dette utopiske aspekt af nostalgien kan man sige, at hvor hjemveen retter sig mod et sted, er nostalgis kronotop snarere en utopi i den etymologiske betydning, nemlig et ”ikke-

⁸⁰ Fritzsche 2004: 65.

⁸¹ Boym 2001: 55.

⁸² Boym 2001: 55.

⁸³ Illbruck 2012: 213ff.

sted”. Som Boym skriver: ”Nostalgia [...] is a longing for a home that no longer exists or has never existed.”⁸⁴ Tabet, som afføder nostalgi, er ofte reelt nok, men nostalgien hæger ved fantasien om dette tab, ved det forestillede og tænkte, så at det tabte så at sige mister sine realhistoriske konturer og flyttes over i det forestillede sfære.⁸⁵

Nostalgien synes altså ikke nødvendigvis at forbinde sig til det sorgfulde og melankolske. Chrostowska påpeger således, at nostalgien “can involve a dominant positive affective-reflective orientation toward the past”:

”On a spectrum between pleasure and pain, the ratio of *nostos*, the idea of the (lost, distant, absent) object, to *algia*, the desire for that object (its return, proximity, presence), remains definitive of nostalgic experience. As everywhere else, the source of pleasure/pain is relative and unbound by convention.”⁸⁶

For Chrostowska er nostalgi ikke nødvendigvis melankolsk eller sorgfuld, men kan give glæde. At nostalgien kan have positive følger for folks følelse af identitet og mening i tilværelsen er også påvist i socialpsykologien, hvor Tim Wildschut og andre identificerer tre perspektiver på det, de kalder “the Affective Signature of Nostalgia”.⁸⁷ Det dominerende perspektiv er at associere nostalgi med ”positive affekter”, at finde trøst og mening i nostalgien. Wildschuts forsøg, som ligger til grund for artiklen, viste dog også, at nogle associerede nostalgi med ambivalens, med det bittersøde, mens andre påpegede negative affekter. De negative affekter vender jeg tilbage til i mine læsninger af Müller og Sebald, hvor Marianne Hirschs og Leo Spitzers tanker om “ambivalent nostalgia” og traumatiske erindringer som ”nostalgia’s complicating other side” er højst relevante.⁸⁸

2.3.2 Emotionernes universalitet, affektivitet og agens

Karin Johannisson skriver, at den emotion, som nostalgien dækker, altid har eksisteret,⁸⁹ og jeg citerede tidligere Milan Kundera for at kalde *Odyseen* for nostalgis grundlæggende epos.

⁸⁴ Boym 2001: XIII.

⁸⁵ Det samme gælder for nostofobien, som også, i hvert fald i Müllers tilfælde, har et klart realhistorisk grundlag, der bliver formet af det digteriske og imaginære.

⁸⁶ Chrostowska 2010: 67-68.

⁸⁷ Wildschut et al. 2006: 975.

⁸⁸ Hirsch og Spitzer 2003: 83.

⁸⁹ Ordet ”heimweh” optræder så vidt vides første gang på skrift i 1569, jf. Blickle 2002: 79, note 6.

Raymond Williams mener, at nostalgien er universel: "Nostalgia [...] is universal and persistent",⁹⁰ som han skriver, mens eksempelvis Malcolm Chase og Christopher Shaw argumenterer for, at den kun findes under visse omstændigheder.⁹¹ "Nostalgia, we assume, is a universal experience", skriver Kimberly K. Smith,⁹² men det mener hun nu ikke, at den er, for som vi har set, argumenterer hun for, at den er skabt af "progressive" i det 18. og 19. århundrede. Smith placerer nostalgien i moderniteten, og sociologen Keith Tester peger på det, han kalder "the essential modernity of nostalgia".⁹³ Skulle man skumme en konklusion fra disse forskelligartede bud på nostalgis udbredelse, kunne den lyde, at nostalgien næppe er en universal emotion forstået sådan, at alle nødvendigvis vil føle den, men at den dog er en meget almindelig emotion – ikke mindst i moderniteten.

Ét er sikkert, nemlig at nostalgien spiller og har spillet en stor rolle i de seneste tiårs interesse for kulturel erindring. Og at den gør det hos Roth, Müller og Sebald, hvis værker selvfølgelig langt fra er repræsentative for "moderne litteratur" eller "moderniteten", men som udgør et overbevisende argument for, at i moderne litteratur, der forholder sig til historiske situationer præget af tab, dér ligger nostalgien som oftest på lur i tilbageblikket på fortiden.

Jeg har allerede været kort inde på diskussionen af, om det nostalgiske tilbageblik blot er apatisk dvælen ved en fortid, man ikke kan acceptere er ovre, eller om den har et kritisk og produktivt potentiale. Den diskussion vender jeg tilbage til her.

I *The Vehement Passions* fra 2003 skriver Philip Fisher om, hvordan visse emotioner kan være produktive og ligge til grund for centrale institutioner i vores kultur. Undren, "wonder", er eksempelvis ifølge Fisher grundlaget for videnskaberne, og vrede (over uretfærdighed) grundlaget for det juridiske system. Disse stærke emotioner åbner altså nogle særlige horisonter, nogle særlige vidensfelter og måder at organisere os på. Fishers argument lyder: "Each of the strong emotions or passions designs for us an intelligible world".⁹⁴ Disse stærke emotioner får os til at se verden på en særlig måde, de kan føre til forandring, og Fisher påpeger forbindelsen mellem "emotion" og "motion" som et udtryk for disse emotioners potentiale for handling.⁹⁵ Den passive modsætning til disse stærke emotioner kalder Fisher "moods": kedsomhed, angst og såmænd nostalgi. Fisher viser således, hvordan Kierkegaard, og i hans kølvand: Heidegger, har transformeret den stærke, sublime

⁹⁰ Williams 1973.

⁹¹ Chase og Shaw 1989: 3-4.

⁹² Smith 2000: 506.

⁹³ Tester 1993: 65.

⁹⁴ Fisher 2002: 2.

⁹⁵ Fisher 2002: 154.

og emotionelle frygt til hverdagslig, uheroisk og ikke-æstetisk angst – som Fisher altså kalder ”mood”. Men hvis vi følger Hodge og Tannocks argument: at nostalgien kan kaste lys over ellers oversete områder af fortiden, og Boyms argument: at den kan forenes med eller udtrykke kritisk tænkning, så må man spørge, om ikke det er fejlagtigt af Fisher at placere nostalgien blandt ”moods” og i det hele taget at regne ”moods” for uproduktive. For som jeg vil vise i Roth-kapitlet, kan nostalgien være kunstnerisk produktiv og andet end passiv og apatisk modstand mod det moderne og progressive, nemlig affirmation af en række værdier med kritiske og etiske implikationer.⁹⁶

Hvor nostalgien ofte associeres med melankoli og sentimentalitet, med dvælen og suk og længselsfulde drømmerier, med passive og ”stillestående” elementer, så ville Fisher sandsynligvis være mere tilbøjelig til at kalde nostofobien, der lægger sig op ad vrede, væmmelse og mere aktive og handlende elementer, en emotion eller ligefrem en passion. I denne afhandling forstår jeg dog, som nævnt, både nostalgi og nostofobi som emotioner,⁹⁷ idet jeg låner Fishers association mellem emotion og bevægelse; bevægelse, som jo netop kendetegner nostalgien og nostofobien i det eksilets og hjemkomstens problemkompleks, som denne afhandling undersøger.

Indtil videre har vi i dette teorikapitel set et væld af bud på, hvad der kendetegner nostalgien, og inden jeg slår sidste krølle på præsentationen af vor tids nostalgibegreb, vil jeg kort opsummere min egen position, nemlig at jeg primært orienterer mig i forhold til Boyms skelnen mellem restorativ og reflektiv nostalgi, hvoraf jeg vægter sidstnævntes accept af tidens gang, dens bittersøde, affektive signatur og dens ironiske og kritiske aspekter.

Jeg forsøger således ikke at definere et snævert nostalgibegreb, men søger omvendt at holde det inden for en vis grænse. Denne manøvre kan man tænke ved at sammenligne affekt og emotion. Affekten kendetegnes, ifølge en indflydelsesrig affekttænkner som Brian Massumi, ved at være diffus og uhåndgribelig, ved ikke at have et specifikt teoretisk vokabular og ved at være en præ-refleksiv intensitet, der forbereder kroppen på handling.⁹⁸ Nostalgi og nostofobi kan altså

⁹⁶ Også andre steder forbindes nostalgi med produktivitet og kreativitet. Laurence Lerner skriver om nostalgien hos Marcel Proust: ”Longing is what makes art possible”. Lerner 1972: 52. Og hos den sene Heidegger hænger digtning uløseligt sammen med hjemstavn og hjemve. For Heidegger hænger Heimat og digtning direkte sammen. I essayet ”Die Sprache Johann Peter Hebels” fra 1955 skriver han: ”Das Wesen der Heimat gelangt erst in der Fremde zum Leuchten. Alles, was die großen Dichter singen und sagen, ist aus dem Heimweh erblickt und durch diesen Schmerz ins Wort gerufen”. Heidegger 1983: 123-24. Se også kapitlet om hjem nedenfor og for eksempel Agacinski 2003: 17 og Mugerauer 2008: 484ff.

⁹⁷ Se indledningen til kap. 2.

⁹⁸ Massumi 2002.

allerede ved at være begrebsliggjorte ikke være affekter.⁹⁹ Men selv om nostalgi er en emotion, så viser diskussionen ovenfor, at den ikke er nogen entydig størrelse. Når nostalgien, som hos eksempelvis Fred Davis eller Svetlana Boym, opdeles i flere typer, så er det allerede et tegn på, at emotionen ikke er entydig og lukket, men har rum til at fortolkes og bruges på forskellige måder. Det er altså nok en begrebsliggjort og dermed relativt fikseret emotion, men den er ikke uden en vis affektlignende diffusitet. Sianne Ngai kritiserer Lawrence Grossberg for netop at skelne for skarpt mellem affekter og emotioner og skriver:

”My assumption is that affects are *less* formed and structured than emotions, but not lacking form or structure altogether; *less* ’sociolinguistically fixed’, but by no means code-free or meaningless: *less* ’organized in response to our interpretations of situations,’ but by no means entirely devoid of organization or diagnostic powers.”¹⁰⁰

På samme måde – eller måske rettere: omvendt – vil mit argument lyde, at nostalgien som emotion nok er mere formet og struktureret end affekten, men altså ikke uden diffusitet og kompleksitet i det hele taget. Det samme gælder nostofobien, der i læsningen af Müller har vist sig at have noget af den samme kompleksitet som nostalgien og for eksempel kan udtrykkes både i monoton væmmelse og mere tvetydigt være iblandet ironi.¹⁰¹

Disse distinktioner og nuanceringer i og af begreberne har ikke til formål at opløse dem i uendelige betydningsmuligheder, men derimod at påpege, at vi ikke har at gøre med entydige og simple emotioner. Fordi nostalgien er (blevet) et komplekst begreb, så er det nødvendigt at sammenligne og adskille det fra andre lignende begreber og emotioner, og ikke mindst at understrege, at nostalgien på grund af dens kompleksitet kan optræde forskelligt og tolkes forskelligt i forskellige værker. Den gentænkning af nostalgien, som er sket hos for eksempel Boym og Illbruck, har gjort, at nostalgien fremstår som et komplekst begreb med en vis diffusitet. Det kan for så vidt sammenlignes med begrebets udvikling i romantikken, hvor det ”dør” som medicinsk term og med Illbrucks ord bliver ”vague enough to be applied to a host of somewhat related

⁹⁹ Massumi skelner emotionen fra affekten, som han ligestiller med ”intensity”, som følger: ”Emotion is qualified intensity, the conventional, consensual point of insertion of intensity into *semantically and semiotically formed* progressions”. Massumi 2002: 28. Min kursivering.

¹⁰⁰ Ngai 2005: 27.

¹⁰¹ Se kap. 4.4.4.

feelings”.¹⁰² Denne ”vaghed”, vi kunne også sige: kompleksitet, ser Illbruck som højst produktiv; som det, der har gjort ordet i stand til at overleve sin egen ”medicinske død”, og det er min tese med denne afhandling, at også nostalgis nye og nutidige ”vaghed” kan sættes produktivt i spil med andre emotioner. Emotioner, som forbinder sig til hjemkomst, nærmere bestemt, og efter at have set på emotionerne og erindringen, vil jeg nu vende mig mod det sted og de bevægelser, som findes i eksilets og hjemkomstens problemkompleks. Jeg starter med at spørge, hvad der ligger i begrebet ”hjem”.

2.4. Hjem, kære hjem?

”The main protagonist in the twentieth century turned out to be the migrant”, skriver litteraten Søren Frank i *Migration and Literature* (2008).¹⁰³ De værker, jeg beskæftiger mig med her, er i den forstand typiske for det 20. århundrede,¹⁰⁴ idet de er fulde af migranter – af mennesker, som tvungent eller af egen fri vilje bevæger sig bort fra deres oprindelige hjem. I dette kapitel vil jeg se på det, bevægelsen går bort fra, og i nogle tilfælde igen tilbage til, nemlig hjemmet.

Hjem forbindes ofte med konkrete steder, også hos Roth, Müller og Sebald, men som Karin Johannisson skriver, medfører ordet også en ”ström av associationer”:

”Hemma betyder inte bara ett land, en bygd, ett hus, en familj, en livsmiljö, en livsform. Utan också vanor, känslor, stämningar, sinnliga upplevelser, minnen. Hemmet är intensivt symbolmättat och emotionellt laddat. Det berör nästan alltid frågan om identitet, gemenskap och tillhörighet. Att ’hitta hem’ är att hitta sin identitet. Att vara fjärrad från hemma är att vara fjärrad från sitt jag.”¹⁰⁵

Hjemmet er altså ikke nødvendigvis et konkret sted; ifølge Johannisson kan det være tid- og stedløst som minder og følelser. Det kan, ifølge Johannisson, både henvise til geografiske, kulturelle, sociale og emotionelle dimensioner – dimensioner, som ofte overlapper hinanden, for eksempel hos Müller,

¹⁰² Illbruck 2012: 147.

¹⁰³ Frank 2008: 1.

¹⁰⁴ Kun et af de i denne afhandling behandlede værker er ikke fra det 20. århundrede, nemlig Herta Müllers *Atemschaukel* (2009), som dog foregår i det 20. århundrede. Desuden synes migration ikke at blive mindre vigtig i det 21. århundrede.

¹⁰⁵ Johannisson 2001: 31.

hvor det geografiske og det kulturelt-symbolske rum falder sammen i ét, så at hjemmet bliver et væmmeligt, surrealistisk sted i hendes tidlige prosa. Det peger på en af hjemmets og hjemstavnens mest almindelige associationer, nemlig til barndommen. For Johannisson er hjemve længsel til et ”existensrum som bär hemkaraktär, det vill säga representerar emotionell trygghet.”¹⁰⁶ Men som vi vil se, kan hjemmet altså være forbundet med anden emotionel værdi end tryghed, hvilket gør en emotion som nostofobi mulig. Hjemmet er ofte forbundet med uskyld, men hos Müller er det angstfuldt og underkuet, og hos Sebald, i ”Il ritorno in Patria”, er hjemmet ikke hjemligt, men snarere ”unheimlich” i Freuds forstand.¹⁰⁷

2.4.1 Mellem rum og sted

For at komme nærmere ind på begrebet hjem, tager jeg udgangspunkt i den såkaldt ”rumlige vending”.¹⁰⁸ Den rumlige vending betegner en øget interesse for kategorier som rum og sted, som længe var underordnet den langt større interesse for tiden, der prægede moderniteten, og som vi også har set i nostalgis begrebsudvikling. Frederik Tygstrup skriver om denne vending: ”Vendingen mod rummet har frem for alt vist sig som en stigende bevidsthed om, at rummet og spørgsmålet om rum er mere kompliceret, end man umiddelbart ville tro.”¹⁰⁹ Og videre:

”På denne måde kommer vi tilbage til den problematik omkring stedet, som vi startede med. Hvis der til begrebet sted knytter sig en forestilling om hjemstedet, om en oprindelig samhørighed mellem en menneskekrop og de omgivelser, der nærer den, bærer og beskytter den, så begynder vi nu igen at kunne se konturerne af en lige så intim sammenvævning mellem menneske og rum, ikke som en oprindelig, før-individuel tryghed, men som det stofskifte mellem den praktiske livsudfoldelse og dens omgivelser, som vi sætter i gang, hver eneste gang vi bryder op. Stedets

¹⁰⁶ Johannisson 2001: 34.

¹⁰⁷ Det vil sige, at ikke kun det uhyggelige eller uhjemlige har noget hjemligt, kendt, fortroligt ved sig, men også at det hjemlige, kendte, fortrolige altid allerede har noget uhjemligt eller uhyggeligt ved sig. I ”Il ritorno in Patria” bliver fortællerens Heimat i erindringen nemlig scene for en art *remake* af E.T.A. Hoffmanns i Freuds optik ur-unheimliche fortælling ”Der Sandmann”. Mere herom i Sebald-kapitlet.

¹⁰⁸ Eller ”The Spatial Turn”. Denne vending mod rummet har i en dansk kontekst blandt andet givet sig udslag i antologien *På sporet af den tabte tid – tid, sted og hjemstavn i det moderne samfund* (Furdal 2011), Dan Ringgaards *Stedsans* (Ringgaard 2010), antologien *Sted* (Mai og Ringgaard 2010) og Anne Marie Mais *Hvor litteraturen finder sted*, der er en litteraturhistorie i tre bind, som fokuserer på steder frem for personer eller perioder.

¹⁰⁹ Tygstrup 2013: 293

problemstilling er hermed ikke alene overgivet til nostalgien, men fremstår snarere som en opgave: opgaven at finde sig til rette i verden”.¹¹⁰

Det er først og fremmest nødvendigt at uddybe den skelnen mellem sted og rum, som Tygstrup opererer med her. Den synes at hvile på geografen Yi-Fu Tuans *Space and Place* (1977), som er en klassiker inden for humangeografien, hvori Tuan, som titlen angiver, skelner mellem netop rum og sted. Stedet forbinder Tuan overordnet med sikkerhed/tryghed (security), rummet derimod med frihed.¹¹¹ Det er samme modstilling, Tygstrup arbejder med, når stedet konnoterer beskyttende hjemsted, mens rummet har med opbrud, bevægelse og afstand til dette hjemsted at gøre. Det, Tygstrup kalder stedets problemstilling, er i høj grad relevant for denne afhandling, da hjemkomstens status og de emotioner, den vækker, netop lader sig analysere gennem dette skel mellem sted og rum. De tre værker bevæger sig således alle i en sfære, hvor både stedet med dets konnotationer af tryghed og nostalgi og rummet med dets konnotationer af frihed og bevægelse spiller en rolle. Man kan sige, at både stedet og rummet trækker i karaktererne i disse bøger, hvorfor ikke blot eksilet, migrationen, men også det deraf følgende spørgsmål om hjemkomst eller ej, migrationens og eksilets mulige ophør, melder sig som en mulighed og et problem.

I alle tre værker findes et rum, man kan bevæge sig gennem, men dette rum er punkteret af konkrete steder, der har stor betydning for karakterernes identitet og for værkernes ideologi og æstetik. I et interview påpeger Herta Müller sin interesse for og vigtigheden af steder; konkrete, lokale, sansbare steder: ”Ich glaube, auch Orte sind die Verlängerung des Menschen. Und Orte spielen mit, bei allem, was Menschen tun.”¹¹² Metaforen – at steder er forlængelse af

¹¹⁰ Tygstrup 2013: 299. Spændingen mellem sted og rum har også været diskuteret i Furdal 2011. Historikeren Niels Kayser Nielsen udfolder i sit bidrag til denne antologi en art forsvar for (hjem)stedet, hvori han hævder, at denne ”opmærksomhed på sted og hjemstavn ingenlunde er ensbetydende med en traditionsorienteret og reaktionær indstilling, men at den rummer et betydeligt kritisk potentiale”. Nielsen 2011: 64. Opmærksomheden på hjemstavn opfattes ofte som værende netop det, Nielsen hævder den *ikke* er: traditionsorienteret og reaktionær. Nielsen interesserer sig for konkrete, geografiske steder med en vis essens, og han kritiserer den rum-tænkning, der blandt andet findes hos Dan Ringgaard (Ringgaard 2010). Nielsen kalder Ringgaards position for den ”konstruktivistiske rumsvending”, hvor ”stedet anskues som socialt produceret”, hvor ”stedet i sin materialitet [ikke] er”, hvor ”fokus [er] rettet mod turisten og den rejsende, som er undervejs mellem stederne og aldrig slår sig ned i materialiteten”. Nielsen 2011: 64. Nielsen reagerer på Ringgaards kritik af det, han – Ringgaard – kalder ”stedets politik”, og som i Nielsens udlægning er en kritik, der skoser denne stedets politik for at være en ”romantisk indfarvet fænomenologi, der i en anti-moderne gestus understreger Heimat, rødder, bofasthed, hjem og tryghed”. Nielsen 2011: 64. På den ene side findes altså en konstruktivistisk rumstænkning, der er interesseret i bevægelsen mellem steder, og som kritiserer ”stedets politik” for at være reaktionær og anti-moderne, og på den anden side en hjem- og hjemstavnstænkning, der er interesseret i disse specifikke steder, og som ser et kritisk potentiale i denne interesse. Ifølge Nielsen overser den første, at ”steder er ikke kun stasis, autenticitet, nostalgi og privathed, men også åbenhed og dynamik”. Nielsen 2011: 70.

¹¹¹ Tuan 1977: 3.

¹¹² Müller 2010: 26.

mennesket – beskriver fint stedets betydning for mennesket og er kongruent med Tygstrups pointe ovenfor. Vi kan simpelthen ikke i absolut forstand løsgøre os fra stederne, heller ikke selvom vi bevæger os i rummet, og et af de arketyperiske steder – i disse tre værker, hvis ikke i det hele taget – er selvfølgelig hjemstedet. Det er derfor, at hjemkomsten, hjemmet og hjemstedet er så påtrængende et problem i migrationens 20. århundrede.

Hos Roth, Müller og Sebald findes masser af steder, som tillægges betydning; som elskes, hades, rejses hen til og bort fra. Førnævnte Tuan har opsummeret de emotionelle holdninger til stedet i begrebsmodsparringsparret ”topofilia/topophobia”, som udtrykker noget af det samme som skellet mellem nostalgi og nostofobi: på den ene side opvurdering af og kærlighed til stedet og på den anden side nedvurdering af og had til det. De værker, jeg læser i denne afhandling, synes at bekræfte sociologerne Hilary Dickinson og Michael Erben, når de fremhæver stedets fortsatte betydning for nostalgien (som igen også gælder nostofobien):

”The yearning of nostalgia, originally formulated as a longing for a specific place, need not be for a real place, or indeed a place at all, but may be for past relationships or people, real or imaginary. However, places, specific locales, are consistently important in nostalgic memory, and a psychoanalytic perspective is valuable in showing that locales often represent people and forgotten or repressed relationships with them.”¹¹³

Nostalgi – og nostofobi – har med tid at gøre, men det konkrete sted er og bliver vigtigt, hvilket er grunden til, at jeg i mine læsninger af Roth, Müller og Sebald vil interessere mig for, hvilke (hjem)steder, der optræder betydningsfuldt i deres værker.

2.4.2 Det hjemlige væsen

Hos Roth, Müller og Sebald er hjemmet som nævnt oftest forbundet med en konkret lokalitet, om end det også kan antage karakter af noget mere abstrakt – som eksempelvis ideen om det overnationale hos Joseph Roth. I alle tre forfatterskaber er det gennemgående, at hjemmet så at sige ikke er til at slippe af med, uanset hvor meget migrant man er. Det kan skyldes, at mennesket synes at have et dybt behov for at føle sig hjemme et sted. Litteraten Hans Ulrich Gumbrecht skriver i en

¹¹³ Dickinson og Erben 2006: 227.

artikel, at "the dynamics of globalization are no longer in synchrony with very basic human needs", og blandt disse basale behov nævner han behovet for at føle sig hjemme: "we want to claim specific places, specific regions, and the planet Earth as spheres of 'home' to which we belong".¹¹⁴ Filosofen Karen Joisten forsøger at integrere spændingen mellem det migrantiske og det hjem-søgende i menneskets væsen ved at kalde mennesket for et "heimatliches Wesen", der er konstitueret af en stadig vekslen mellem bofasthed og bevægelse, mellem "wohnen und gehen", udlængsel og hjemlængsel, som ifølge Joisten står i en konstant dialektik, der må forblive åben. Hvis den ene tendens dominerer, bliver man ifølge Joisten manisk.¹¹⁵

Frank, Gumbrecht og Joisten peger på nogle helt brede, historiske og eksistentielle vilkår, der er væsentlige for mit projekt, fordi det netop undersøger eksilsituationer, hvor hjemmet og den eventuelle hjemkomst fremstår som et problem, der afføder forskellige emotioner og tolkninger og tillægges forskellig betydning. Gennem denne afhandlings tre forfatterskaber lader det sig nemlig gøre at betragte mennesket som netop en migrant med et "hjemstavnsligt væsen", for hvem spørgsmålet om hjem uafsladeligt melder sig som mulighed og problem med eksistentielle, etiske og politiske implikationer. Eksempelvis sagde Sebald i en tale i 2001, at det på et tidspunkt gik op for ham, at han aldrig ville kunne undslippe ("nie würde entkommen können") faderlandet Tyskland og dets historie.¹¹⁶ Også Müller har i sine essays beskrevet, hvordan hendes ellers forhadte Heimat blev ved med at trække i hende, efter hun havde forladt den (se indledningen til kap. 4). Og i Roths forfatterskab spiller det østlige Galizien, hvor han selv blev født, en helt afgørende rolle. Her er vi ude af det private hjem og inde i den hjemstavn, den Heimat, som karaktererne hos Roth, Müller og Sebald så at hele tiden kredser om – fysisk og i erindringen. Denne vedholdenhed har Hans-Georg Gadamer beskrevet rammende i essayet "Heimat und Sprache" fra 1992: "Heimat ist nicht bloß ein Aufenthaltsort, den man wählt und verändern kann. Man kann die Heimat auch nicht vergessen."¹¹⁷

Citaterne fra Frank, Gumbrecht, Joisten og Gadamer peger på, at hjemmet har en eksistentiel betydning, som transcenderer de konkrete hjem, der fremstilles hos Roth, Müller og Sebald, men som ikke desto mindre også kan ses som en abstrakt "ide", der så at sige udtrykkes i disse konkrete hjem. Det er en mulig forklaring på, at konkrete hjem hos Roth, Müller og Sebald

¹¹⁴ Gumbrecht 2009: 240. Gumbrecht bruger i øvrigt Heideggers tanke om "das Geviert" (jf. note 129) til at tænke over behovet for at bo.

¹¹⁵ Joisten 2006: 103ff.

¹¹⁶ "Rede zur Eröffnung der Münchner Opernfestspiele 2001", citeret efter Görner 2003: 24.

¹¹⁷ Gadamer 1993a: 366. Essayet er en art svar på Heideggers essay "Sprache und Heimat", jf. note 128.

har en stærkt tiltrækning på værkernes karakterer. De kan nok i konkret, fysisk forstand frigøre sig fra de konkrete hjem, men hjemmet som eksistentielt vilkår bliver ved med at trække i dem.

2.4.3 Heimat og nomadisme

Som vi allerede har set, er det kontroversielle begreb om Heimat ikke til at komme uden om, når man behandler tysksprogede forfattere, hvis værker kredser om problemkomplekset eksil og hjemkomst. Oprindeligt gjaldt begrebet en søns ret til at arve sin fars jord, men at ordet med tiden er blevet så kontroversielt, skyldes især dets konnotationer af nazistisk Blut und Boden-ideologi, hvor tanken er, at alene tilstedeværelsen af tysk blod giver tyskerne ret til et givet område.¹¹⁸ Hilde Domin kalder Heimat et tabuiseret ord,¹¹⁹ og hos den nobelprisvindende, ungarske forfatter og Holocaust-overlever Imre Kertész vækker det ”angst”.¹²⁰ Når jeg bruger ordet i denne afhandling, er det *ikke* først og fremmest i ovennævnte betydning, som ordet optog under nationalsocialismen, og som litteraten og germanisten Paola Bozzi sammenfatter som følger:

”In der Nazi-Ära war Heimat synonym für Rasse und Territorium, eine mörderische Kombination, die entsprechend dieser perversen Logik zum Exil und Tod aller geführt hat, die nicht zur Heimat gehörten. Unter den Nationalsozialisten meinte Heimat die mörderische Ausschließung von allem, was ’nicht-deutsch’ war.”¹²¹

Denne betydning af ordet er relevant og aktuel, når det gælder Herta Müllers værker, mens man hos Joseph Roth må tale om Heimat på en anden måde. For det første er Roths værker skrevet, før nationalsocialisterne kom til magten, og for det andet optager begrebet om Heimat helt andre konnotationer i Roths værk. Her har Heimat-begrebet et utopisk aspekt, som det deler med nostalgien, og som forbinder Heimat med (tabt) barndom og oprindeligt tilhørssted.

Hos den tyske filosof Ernst Bloch findes Heimat som udtryk for den ultimative utopi, det sted, hvor menneskehedens håb er realiseret. Ordet ”Heimat” er således det sidste og konkluderende i Blochs trebindsværk om *Das Prinzip Hoffnung*, hvor det altså træder frem som noget, der ikke findes og aldrig har fandtes, eller rettere: som noget, der altid har eksisteret, men

¹¹⁸ O’Sickey 1997: 203.

¹¹⁹ Domin 1993: 13. Navnet Hilde er et pseudonym for Hildegard Löwenstein og efternavnet, Domin, eftersigende en hyldest til Santo Domingo, Den Dominikanske Republik, hvor hun levede fjorten år i eksil. For en kritisk og grundig analyse af Heimat-begrebet, se for eksempel Blickle 2002.

¹²⁰ Kertész 2003: 136.

¹²¹ Bozzi 2005: 43.

kun som forestilling. Når mennesket endelig befinder sig i den utopi, som Bloch kalder ”realer Demokratie”, så findes ”Heimat”: ”so entsteht in der Welt etwas das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat.”¹²² Hos Roth findes en ide om Heimat som netop et sådant utopisk sted, som man kan forestille sig og længes efter, men som man aldrig rigtig når frem til. Hos Bloch er det forbundet til håb, og det vil være en pointe i min læsning af Roth, at hans værk i sin konstante påvisning af, at dets karakterer ikke kan finde det idealiserede Heimat i ”virkeligheden”, fremstår som et desillusioneret værk, der dog alligevel er håbefuldt, fordi det på trods af pessimismen fremskriver et idealiseret og overnationalt Heimat, der blot (endnu ikke) er realiseret. Som Helmut Illbruck skriver: ”it is the essence of Heimat [...] that it is still in a state of becoming.”¹²³

Heimat er altså noget andet end virkelighedens ”objektive” steder og landskaber. Med germanisten Norbert Mecklenburgs ord:

”Heimat [...] bezeichne [...] nicht die objektiven Eigenschaften eines Raumes, sondern die subjektive und emotionale Beziehung dessen, der den Begriff benutzt, zu einem bestimmten Ort, einer Landschaft oder einer Region.”¹²⁴

Heimat er altså et sted, der er præget af eller ligefrem produceret af en persons subjektive og emotionelle forhold til et særligt sted. Som nostalgien, så skaber også ideen om Heimat opdigtede utopier. Paola Bozzi kalder – via litteraten Angelika Bammer – Heimat for et ”universaler Ort des utopischen Angehörens”¹²⁵ og fremhæver i forbindelse hermed, at Heimat følgelig ikke er et sted ”an sich”, men altid kun for den enkelte eller for en gruppe.¹²⁶

Denne tanke – at ”produktionen” af Heimat er for den enkelte eller en særlig gruppe – ligger til grund for Emmanuel Lévinas’ kritik af Martin Heideggers ”Heimat-ladete” filosofi, hvor Lévinas kritiserer, at Heimat indstifter et skel mellem dem, der er inde, og dem, der er ude. I det berømte ”Spiegel-interview”, hvor Heidegger gik med til at tale om sin fortid og sin forbindelse til nationalsocialismen, siger han et sted: ”According to our human experience and history, at least as far as I see it, I know that everything essential and everything great originated from the fact that

¹²² Bloch 1959: 1628.

¹²³ Illbruck 2012: 236.

¹²⁴ Citeret efter Bozzi 2005: 45.

¹²⁵ Bozzi 2005: 43.

¹²⁶ Bozzi 2005: 45.

man had a home and was rooted in a tradition”.¹²⁷ Heimat-begrebet spiller i det hele taget en vigtig rolle i Heideggers tænkning, hvor det både er en lingvistisk og en regional kategori, en sproglig og en stedlig størrelse, som derfor ifølge Heidegger produceres i eller medieres af det stedligt bestemte sprog: dialekten (”Mundart”), som igen er en måde at give et særligt landskab sprog på.¹²⁸ Den sene Heidegger skriver i tråd hermed om en tilværelse, hvor mennesket ved at værne om naturen kan bo poetisk på jorden, under himlen, hvor det afventer guderne og tager vare på jorden. Kun således kan mennesket igen nærme sig Væren, vende hjem og opløse den ulyksalige hjemløshed, som kendetegner mennesket i teknologiens tidsalder. Det sker, som han beskriver det i essayet ”Bauen, Wohnen, Denken” fra 1951, ved at bygge, bo og tænke under ”fire-enigheden” (das Geviert) af jord, himmel, guder og dødelige.¹²⁹

Lévinas kritiserer som nævnt denne filosofi, der, ifølge Lévinas, med sit fokus på det at bygge og bo et særligt *sted*, indstifter et farligt skel mellem indfødte og fremmede:

”One’s implementation in a landscape, one’s attachment to Place, without which the universe would become insignificant and would scarcely exist, is the very splitting of humanity into natives and strangers. And in this light technology is less dangerous than the spirits [génies] of the Place”.¹³⁰

Således Lévinas i det lille essay ”Heidegger, Gagarin and Us” fra 1961. Ved at fremhæve det at bygge og bo som en hjemkomst til Væren, er Heidegger blind for varetagelsen af den Anden, som er hjørnестenen i Lévinas’ filosofiske etik.¹³¹

Hvor Heidegger ser rodfæstelse i et hjem og en tradition som grundlaget for alt stort, menneskeheden har skabt, og som noget, vi har tabt og skal forsøge at reetablere, kan vi finde et modsat ideal, der især er relevant i læsningen af Müller, hos filosofen Rosi Braidotti. Braidottis ”nomadiske subjekt”, som hun udvikler i blandt andet *Nomadic Subjects* (1994), er i konstant

¹²⁷ Heidegger 1991: 106. Jeg har til min store frustration kun været i stand til at finde interviewet i engelsk oversættelse. Det blev lavet d. 23. september 1966 og udgivet 31. maj 1976. Det var en betingelse fra Heideggers side, at interviewet ville blive publiceret posthumt.

¹²⁸ Heidegger 2000b.

¹²⁹ Heidegger 2000a: 150.

¹³⁰ Lévinas 1990: 232.

¹³¹ At opvurderingen af stedet ifølge Lévinas er farligere end teknologien, er en henvisning til Heideggers teknologikritik – at teknologien fjerner mennesket fra Væren og resulterer i, at vi udnytter naturen frem for at leve med den. Lévinas mener i stedet, at teknologien har afmystificeret verden (Lévinas 1990: 234). Modsat Heideggers præference for det rurale og agrare identificerer Lévinas sig med urbanisme (Lévinas 1990: 233).

bevægelse, er hele tiden i tilblivelse, er hele tiden ”as-if”, som hun kalder det; det afviser og løsriver sig med andre ord fra sådanne bindinger til sted og fortid, som Heidegger fremhæver. Braidotti søger i sit værk en etik og subjektivitet, der ikke er grundet i hjemmet, men i det nomadiske. Det handler om en art befrielse fra det evindelige hjem og dets mangfoldige forhindringer for at forbedre tilværelsen, individuelt og kollektivt. Hvor Heidegger vender sig omfavnende, længselsfuldt og affirmativt mod fortiden og hjemmet, søger Braidotti at frigøre sig fra fortiden, der umuliggør ”changes in a positive and creative manner”, som hun skriver.¹³²

Man må dog huske på, at både Heideggers begreb om Heimat og Braidottis om det nomadiske subjekt er filosofiske og ikke i første omgang politiske begreber. Det er tankeformer, ikke realpolitiske mål, og de er relevante her, fordi de opridser nogle mulige eksistensformer i det felt af migration, som jeg har optegnet ovenfor, og fordi disse positioner kan hjælpe med at analysere Roths, Müllers og Sebalds værker. Eksempelvis findes der hos Müller i *Reisende auf einem Bein* en delvis afspejling af Braidottis positive fortolkning af nomaden. Når protagonisten i *Reisende auf einem Bein*, Irene, modarbejder hjemveen, kan det med Braidotti tolkes som et skridt på vejen til at frigøre sig fra en traditionsbunden identitet. ”Fear, anxiety, and nostalgia are clear examples of the negative emotions involved in the project of detaching ourselves from familiar and cherished forms of identity”, skriver Braidotti således.¹³³ Jeg vil dog argumentere for, at Müllers forfatterskab viser, at det ikke er muligt at realisere en Braidottis nomadens rodløse etik, men måske er denne nomadiske etik at betragte som forfatterskabets utopiske vision, der hos Müller svarer til Roths overnationale Habsburg-monarki?

Disse forskellige betydninger af Heimat-begrebet viser, at begrebet ikke blot er uhyre vigtigt i den tyske ide- og mentalitetshistorie, men også er et ambivalent begreb, hvilket Bozzi – igen via Angelika Bammer – henfører til begrebet ”hjem”s flertydige karakter. At et hjem kan være mange ting og forbindes med mange emotioner, er en grundantagelse i denne afhandling, og ud over Heimat-begrebets forskellige konnotationer hos henholdsvis Roth og Müller, har vi hos Sebald en tredje betydningsmulighed i det, han kalder ”unheimliche Heimat”, som jeg vender tilbage til flere gange i det følgende.

2.4.4 Rejsen og den reflektive nostalgi

¹³² Braidotti 2006: 9

¹³³ Braidotti 2006: 83.

Lader det sig nu gøre at finde en mellemvej eller et kompromis mellem på den ene side Heidegger og på den anden side Lévinas (/Braidotti)? Det er i hvert fald det, filosofen David J. Gauthier forsøger i sin bog *Martin Heidegger, Emmanuel Levinas, and the Politics of Dwelling* (2011). Gauthiers bog er primært med her, fordi den afslutter med et kapitel, der forsøger at finde en mellemvej mellem Heidegger og Lévinas; en mellemvej, som bliver interessant eksempelvis i kapitlet om Roth. Gauthier spørger: "Is it possible to envision a politics of place that strikes a balance between the ontological need for rootedness and the ethical imperative to respect alterity?"¹³⁴ Når hjemstavn og tradition ifølge Heidegger er nødvendige for menneskelig storhed, og når begrebet om Heimat ifølge Lévinas medfører et voldeligt skel mellem inde og ude, hvilket også Helmut Illbruck peger på,¹³⁵ så er løsningen et sted midt i mellem: hverken at opløfte rodfæstelsen eller rodløsheden til paradigme, men i rejsen at finde et etisk forsvarligt midtpunkt. Rejsen som mellempunkt, som hverken rodfæstelse eller rodløshed, bliver nu dette etisk forsvarlige midtpunkt for Gauthier. Noget lignende argumenterer omtalte Karen Joisten for, idet hun kalder mennesket et "Zwischen-sein", et mellemværende mellem at bo og rejse, eller en mellemting mellem hjemmet og rejsen, en "heim-weg".¹³⁶ For Joisten er det at søge sit Heimat det samme som at søge sig selv, en dybdegående bevægelse modsat den overfladiskhed hun ser, hvis enten hjemlængsel eller udlængsel tager over. Hjemlængslen, nostalgien, er altså her ikke søgen efter konkrete genstande, men snarere en eksistentiel søgen: "Die Suche nach Heimat ist daher nicht die Suche eines äußeren raum-zeitlichen Objektes, sie meint stattdessen das permanente Streben des Menschen, sich als Wesen verwirklichen", skriver Joisten.¹³⁷ Det er for så vidt en art eksistentiel nomadisme, der dog hos Joisten adskiller sig fra Braidottis ved at have denne grundlæggende interesse for Heimat og ved at insistere på værdien af balance mellem "heim" og "weg".

Rejsen som hjem-vej, hvis vi kan slå Gauthier og Joisten sammen sådan, er relevant for alle mine tre forfatterskaber, fordi vi med denne rejsende får et bud på en mellemposition. Jeg kaldte det ovenfor eksistentiel nomadisme, og man kan spørge, dels om en sådan findes hos Roth, Müller og Sebald og dels, om den eksistentielle nomade kan ses som inkarnation af den refleksive nostalgi? En mellemposition, ikke en faktisk hjemkomst, ikke et rodløst eksil, men en reflekteret længsel efter et hjem, man ved, er forandret og tabt for den faktiske virkelighed. Den refleksive

¹³⁴ Gauthier 2011: 169.

¹³⁵ Han spørger således, "whether the idea of home, as a putative place of shelter and protection, does not always already entail within itself a core of violence". Illbruck 2012: 187.

¹³⁶ Joisten 2006: 110.

¹³⁷ Joisten 2006: 111.

nostalgi hos Boym lægger vægten på længslen, erindringen om hjemmet, og ved, at en egentlig hjemkomst er umulig. Denne nostalgitendens er ikke-voldelig, den er undervejs, men ved, at den ikke når frem, den er som rejsen hos Gauthier og den er som Joistens "heim-weg". Veksles den nostalgiske længsel til konkret politik, så har nostalgikritikken ret, så ligger chauvinisme, historieforfalskning og vold lige for, men bruges den omvendt som en måde at tænke over vores væren i tiden og rummet på, så kan den have værdifulde etiske, eksistentielle og kritiske potentialer, som ikke mindst litteraturen synes at kunne artikulere.

Ovenstående filosofiske argumentation for hjemkomstens relevans som problem for litteraturen sammenføres i denne afhandling med hjemkomstens mere politisk-socialt problem, som skyldes eksempelvis Habsburg-monarkiets undergang hos Roth eller Ceaușescu-diktaturet hos Müller. Det er to forskellige argumenter for hjemkomstens relevans, men det er ambitionen at yde begge opmærksomhed i det følgende. Jeg siger altså ikke, at hjemlængsel kun er et filosofisk problem eller et socialt-politisk problem, men i disse bøger er det begge dele, fordi de på én gang beskæftiger sig med det, man kan kalde almengyldige og almenmenneskelige, "tid- og stedløse", problemer, og med problemer, som er direkte relateret til romanernes historiske kontekst, altså tids- og stedsspecifikke problemer.

Til sidst i dette teorikapitel skal det som lovet handle om de måder, man kan bevæge sig på gennem det rum, eksilets og hjemkomstens problemkompleks tegner op.

2.5. Eksilets og hjemkomstens bevægelser

Migrationen, der jo ifølge Søren Frank kendetegner det 20. århundrede, kan betragtes som den rumlige version af det tidslige vilkår, der gør nostalgi og nostofobi mulig, nemlig den katastrofe, som Stuart Tannock taler om, der brækker tiden over i to: et før, man kan længes efter, og et nu, hvori længslen i så fald føles. På samme måde gør bevægelsen, opbruddet fra hjemmet, det muligt at længes mod et sted og at opleve denne længsel et andet sted. Nostalgien og nostofobien udspiller sig altså mellem fire punkter, to tidslige og to rumlige: nu og da, her og der.

"Migration refers to the movement of people and their temporary or permanent geographical relocation",¹³⁸ lyder en bred definition på migration, og også Franks migrationsbegreb er bredt, idet det rummer både den eksilerede, flygtningen, nomaden, den hjemløse, vandreren og den opdagelsesrejsende.¹³⁹ Som nævnt har alle tre forfatterskaber på forskellige måder at gøre med

¹³⁸ Held 2010: 283.

¹³⁹ Frank 2008: 17.

migration og eksil. Det gør det oplagt at se på opbruddet og eksilet, altså den nye tilværelse et andet sted, men mit sigte er snarere at se på adskillelsen som en mulighedsbetingelse for at hjemkomsten opstår som tema og problem. Eksil gør hjemkomst mulig og gør hjemkomst til et problem, man kan tænke over. Således bringer eksilet hjemmet op som tema, men eftersom man er adskilt fra det i rum og tid, bliver det også et anliggende for erindringen, eksempelvis nostalgien og nostofobien.

2.5.1 Nomade, migrant, eksileret (og spøgelse)

Det lader sig gøre at identificere nogle typiske måder at bevæge sig på i det felt af migration, som kendetegner det 20. århundrede, og som er helt centralt for at forstå hjemkomstens status og betydning i de tre forfatterskaber. For denne afhandling er de mest relevante typer nomaden, migranten (i en snævrere definition end ovenfor), den eksilerede og det hvileløse spøgelse.

Hos Gilles Deleuze og Félix Guattari findes en opvurdering af nomaden, der ligner Braidottis, idet de i *Tusind plateauer* (1980) beskriver nomaden som en fri og kreativ type i modsætning til den fastboende, der er underlagt talrige begrænsninger: ”De fastboendes rum er stribet på grund af mure, hegn og veje mellem indhegningerne, hvorimod det nomadiske rum er glat og kun markeret af ’spor’ som udviskes og forskydes langs med banen”.¹⁴⁰ Deres skelnen mellem det stribede og det glatte rum bygger på komponisten Pierre Boulez,

”der skelner mellem disse to rumtider i musikken: I det stribede rum kan takten både være uregelmæssig og regelmæssig, men den kan altid påvises; hvorimod snittet eller afvigelsen i det glatte rum ’vil være fri til at effektueres hvor man vil’”.¹⁴¹

Vi har altså på den ene side den fastboendes rum, der er ”stribet”, det vil sige markeret af ophold, begrænsninger, pauser, af *steder*, med andre ord, og på den anden side nomadens glatte rum, der er uden forhindringer, pauser, der kort og godt er stedløst. Det stribede rum *par excellence* er byen, men kan også være skove og landsbrugsområder, hvorimod det glatte rum er ørken, steppe, hav.

Deleuze og Guattari bruger nu disse forskellige rum til at skelne mellem nomaden og migranten: ”Nomaden er på ingen måde en migrant; for migranten går principielt set fra ét punkt til et andet, også selv om dette andet punkt er uvist, uforudset eller ikke ordentligt lokaliseret.”¹⁴² Med

¹⁴⁰ Deleuze og Guattari 2005: 491.

¹⁴¹ Deleuze og Guattari 2005: 465.

¹⁴² Deleuze og Guattari 2005: 491.

andre termer kan vi sige, at forskellen ligger i, at migranten har hjemme et sted, mens nomadens hjem er dette udstrakte, glatte rum, regionen, der sprænger grænserne for meningsfuld brug af ordet ”sted” (men dog heller ikke er uendeligt). Migranten bevæger sig fra et sted til et andet, mens det ikke giver mening at tale sådan om nomaden. Nomaden hører således ikke hjemme i det omtalte skel mellem den fastboende og den bevægende, hvilket er vigtigt at påpege i denne kontekst, da det i læsningerne af især Müller og Sebald bliver nødvendigt at skelne mellem på den ene side migranten og den eksilerede, der har et hjem, et sted, de bevæger sig bort fra eller hen imod, og på den anden side nomaden, der i Deleuze og Guattaris støbning højst kan være hjemme i bevægelsen i det glatte rum. Med Deleuze og Guattaris ord: ”Hvor migranten forlader et miljø der er blevet amorft eller fjendtligt, er nomaden den som ikke tager af sted, den som ikke vil tage af sted, den som hager sig fast til det glatte rum”.¹⁴³

Men dette, at hage sig fast til det glatte rum, er noget helt andet end bofasthed et *sted* i det sribede rum. Som filosofen Edward S. Casey skriver: ”dwelling is here [hos Deleuze og Guattaris nomade] accomplished in traveling. One does not move *to* a dwelling but *dwells by moving*, that is, by transition from place to place within (or, again, *as*) a region.”¹⁴⁴ Nomaden er hjemme *i bevægelsen*, så at hans position hos Deleuze og Guattari på sin vis ophæver skellet mellem beboelse og bevægelse. Dette paradoks, at have hjemme i bevægelsen, så vi allerede i Gauthiers rejsende, og den i bevægelsen hjemmehørende nomade er en type, som bliver relevant flere gang i det følgende, fordi det kan være den eneste mulighed for at have et hjem i migrationens tidsalder.

Også Rosi Braidotti skelner i *Nomadic Subjects* mellem migranten og nomaden og indfører desuden den eksilerede som en tredje type i bevægelse. Som nævnt handler det hos Braidotti først og fremmest om nomaden. Braidottis nomadiske subjekt ”stresses the affirmative force of a political imagination that is not tied to the present in an oppositional mode of negation. It rather actively strives to create collectively empowering alternatives”.¹⁴⁵ Hun, det nomadiske subjekt, er decentreret, ikke-essentielt, altid i tilbliven:

¹⁴³ Deleuze og Guattari 2005: 492.

¹⁴⁴ Casey 1997: 307.

¹⁴⁵ Braidotti 2011: 14.

”she connects, circulates, moves on; she does not form identifications, but keeps on coming back at regular intervals. The nomad is a transgressive identity whose transitory nature is precisely the reason why she can make connections at all.”¹⁴⁶

Det nomadiske er for Braidotti en måde at tænke aktiv politisk modstand på, ikke som negation, men som stærk og fri affirmation af den nomadiske subjektivitets potentiale, som går ud på at redefinere magtrelationer. Det er en subjektivitet, som ifølge Braidotti rammer den postmoderne tilstand præcist: ”the central figuration for postmodern subjectivity is not that of a disembedded marginalized exile, but rather that of an active nomadism”.¹⁴⁷ Der er en vis optimisme i denne position, som jeg vender tilbage til i kapitlet om Herta Müller. Nomaden er altså gennem det utvungne og affirmative hos Braidotti noget andet end den eksilerede, som igen er noget andet end migranten: ”The migrant is no exile: she has a clear destination and set paths; she goes from one point in space to another for a very clear purpose.”¹⁴⁸ Med Hilde Domin, den tyske digter og essayist, kunne man også sige, at migrant er noget mere positivt end eksileret. Domin opfattede sig som eksileret og skriver et sted: ”Die Bezeichnung ’Emigrant’ [...] hat etwas von einer Verschönerung”,¹⁴⁹ hvorimod hun betegner eksilet som ”permanente Flucht”.¹⁵⁰ Begge disse – den eksilerede og migranten – adskiller sig nu ifølge Braidotti fra nomaden:

”The migrant bears a close tie to class structure and segmentation: in most countries the migrants are the most economically disadvantaged groups [...] By contrast, the exile is often motivated by political reasons and does not often coincide with the laboring classes, though she ends up at the bottom of the social scale; as for the nomad, she is usually beyond classification, as a sort of classless unit.”¹⁵¹

Migranten rejser hen imod noget, mens den eksilerede rejser væk fra noget. Nomaden er uden for klasse og bevæger sig i et helt andet betydningsrum:

¹⁴⁶ Braidotti 2011: 42.

¹⁴⁷ Braidotti 2011: 55.

¹⁴⁸ Braidotti 2011: 57.

¹⁴⁹ Domin 1993: 210.

¹⁵⁰ Domin 1993: 215.

¹⁵¹ Braidotti 2011: 57.

”The nomad does not stand for homelessness or compulsive displacement: it is rather a figuration for the kind of subject who has relinquished all idea, desire, or nostalgia for fixity. It expresses the desire for an identity made of transitions, successive shifts, and coordinated changes without an essential unity”.¹⁵²

Nomaden er aktivistisk, affirmativ, kritisk-politisk og har vigtigt nok løsrevet sig fuldstændig fra de bindinger til hjem og fortid, der præger migranten og den eksilerede, og som gør hjemløshed og nostalgi mulig.

Hvis vi nu ser på disse tre typer i forhold til nostalgien, så er det klart, at nomaden kun kan være nostalgisk i den forstand, at længslen efter den transitive identitet kan kaldes nostalgisk. Men en sådan længsel er snarere utopisk fremtidslængsel og har ikke noget at gøre med nostalgis fortidstab. Altså kan Braidottis nomade ikke være nostalgisk, fordi nostalgi har med fortiden, det tabte, med hjem, sted, fiksering at gøre. Det samme gælder for Deleuze og Guattaris nomade, der er fuldstændig hjemme overalt i det glatte rum. Ingen af de to nomader er hjemløse, hvorfor de umuligt kan have hjemve og altså heller ikke være nostalgiske i denne afhandlings betydning af ordet. Migranten og den eksilerede derimod er adskilt fra et sted, som de kan have hjemve efter, og en kronotop, som de kan være nostalgiske efter eller nostofobiske mod.

Disse tre typer i bevægelse – nomaden, migranten og den eksilerede – vil sammen med den fastboende dukke op i diskussionen af de bevægelser og emotioner, som har med hjemkomster at gøre hos Roth, Müller og Sebald. Det vil også den figur, man med en metafor kan kalde spøgelse. Det skal ikke forstås som et spøgelse, der – misundelig på de levende – vender tilbage for at skade og skræmme dem. Jeg forstår derimod spøgelse i forlængelse af Jacques Derridas i kulturteorien meget indflydelsesrige *Specters of Marx* (1993), hvori han fremlægger sin ”hauntology”, det vil sige dekonstruktionens svar på ontologien (”hauntology” bygger på verbet ”to haunt”, fransk: ”hanté”, at hemsøge, og er altså læren om hemsøgelse). Litteraten Lilian Munk Rösing skriver om Derridas spøgelse, at det ”forstyrrer skellet mellem væren og ikke-væren; fordi det underminerer forestillingen om en med sig selv identisk nærværen ved at gennemtrænge nuet med en tvetydig værensform og en anden tid.”¹⁵³ Det er vigtigt for min brug af spøgelsesfiguren, at spøgelse destabiliserer identiteten og tiden. Med hensyn til tiden, vil vi i forfatterskabslæsningerne se mange eksempler på, at nuet gennemtrænges af en anden tid, som i denne sammenhæng oftest er

¹⁵² Braidotti 2011: 57.

¹⁵³ Rösing 2009a: 76.

fortid. Det vil vi se hos Joseph Roth, hvor de karakterer, der repræsenterer det gamle monarki, netop optræder som spøgelser i ”nutiden”. Og det vil vi se hos Sebald, hvor hans værkers univers vrimler med disse spøgelser, der bærer fortiden gennem nutiden. Med hensyn til identiteten er der især hos Sebald nogle karakterer, der, som Rösing skriver, har en tvetydig værensform. Det gælder eksempelvis jægeren Gracchus – en figur, Sebald låner fra Franz Kafka, og som hos Sebald bliver en form for ny version af den vandrende jøde. Også protagonisten i *Austerlitz*, Jacques Austerlitz, hjemses af spøgelser, der sætter spørgsmålstejn ved hans identitet.

Spøgelset skal i denne afhandlings sammenhæng også forstås som en figur, der bevæger sig på en anden måde end nomaden, migranten og den eksilerede. Spøgelset er hvileløst, evigt omvandrende på grænsen mellem liv og død. Litteraten Pierre Macherey kalder det derridaske spøgelse for ”an intermediary ’apparition’ between life and death”.¹⁵⁴ Spøgelset vandrer mellem være og ikke-være, og hos Sebald er der noget spøgelsesagtigt, hvileløst og uklart over flere karakterers måder at bevæge sig omkring i verden på; noget, jeg som jeg i kapitlet om Sebald vil kæde sammen med det, man kan kalde hjemkomstens tredje, emotionelle mulighed ud over nostalgien og nostofobien, nemlig som et udtryk for en affektiv og diffus bevægelse, der kan beskrives som en art freudiansk gentagelsestvang. Der er noget gådefuldt og ubevidst over spøgelsesets hvileløse bevægelser, som er interessant at få med som en mere ubevidst og affektiv tilstand i forhold til nostalgien og nostofobiens refleksive bevægelser.

Disse figurer, som vandrer gennem de tre forfatterskaber og mine læsninger af dem, afslutter teorikapitlet. Herfra vandrer vi videre til Joseph Roth.

¹⁵⁴ Macherey 2008: 19.

3. Habsburg-monarkiet som ideal og fiasko. Om Joseph Roth

I sin ene af to bøger om østrigsk litteratur, *Unheimliche Heimat*, skriver W.G. Sebald følgende om Joseph Roth: ”Nach der Heimat sehnen sich sämtliche Gestalten dieses Autors auf die eine oder andere Weise.”¹⁵⁵ Vi kunne også med Karen Joistens ord sige, at Roths karakterer er ”heimatlichen Wesens” (jf. note 115). Roths karakterer tiltrækkes nemlig af deres Heimat, men nok så vigtigt synes de aldrig helt at kunne nå frem til det. Frem for at slå sig ned i forening med hjemmet, så ender Roths karakterer typisk i eksileret vandring. Der er en stadig dialektik hos Roth mellem længsel efter Heimat og umuligheden af at finde det. Det, jeg har kaldt eksilets og hjemkomstens problemkompleks, støder man således på overalt i Roths forfatterskab, og mens problemet ikke finder sin løsning, om man vil, hos Roth, så har vi med hans forfatterskab at gøre med et komplekst og frugtbar stof at indlede afhandlingens nærlæsninger med.

Der er tradition i Roth-receptionen for at inddele forfatterskabet i en tidlig og en sen fase.¹⁵⁶ Opdelingen sker primært på ”ideologisk” grundlag, forstået sådan, at man ser det tidlige forfatterskab – indtil *Hiob* eller indtil *Radetzkymarsch*; meningene om, hvor snittet skal lægges, er delte – som værende domineret af en socialistisk verdensforståelse, hvorimod det sene forfatterskab er domineret af monarkisme og nostalgi efter Habsburg-monarkiet.¹⁵⁷ To nyere Roth-monografier udfordrer imidlertid denne tradition. Litteraten Wolfgang Müller-Funk argumenterer således for, at der er for meget af den ”socialistiske” Roth i det sene forfatterskab, og for meget konservativ monarkist i det tidlige, til, at distinktionen holder.¹⁵⁸ Og germanisten Kati Tonkin argumenterer for, at det er fejlagtigt at læse den sene Roth som en eskapistisk nostalgiker, fordi der også sent i forfatterskabet udtrykkes en klar kritik af Habsburg-monarkiet.¹⁵⁹

Disse to bøger er med deres blik for den ”kritiske Roth” vigtige inspirationer for dette kapitel, der ser på de af Roths værker, der utvivlsomt vender sig mod og beskriver det tabte Habsburg-monarki, nemlig *Radetzkymarsch* (1932), fortællingen ”Die Büste des Kaisers” (1935) og *Die Kapuzinergruft* (1938). Mest plads får hovedværket *Radetzkymarsch*, næstmest den i Roth-

¹⁵⁵ Sebald 2012b: 109.

¹⁵⁶ Se for eksempel Bronsen 1974; Sültemeyer 1976.

¹⁵⁷ Det østrig-ungarske dobbeltmonarki dannedes ved kompromiset i 1867, hvor det, der tidligere (fra 1804) hed kejserriget Østrig, blev til dobbeltmonarkiet Østrig-Ungarn. Østrig havde året før tabt en krig mod Preussen. Det tyske forbund blev ophævet og et nyt, nordtysk forbund under preussisk ledelse dannet. Det ledte til kompromiset, *der Ausgleich*, hvor Østrig og Ungarn blev to selvstændige, konstitutionelle monarkier med fælles militær, udenrigspolitik og statsoverhoved, nemlig den habsburgske kejser i Wien. Jeg kalder det Habsburg-monarkiet, fordi jeg sigter til en længere historisk periode end 1867-1918. Handlingen i *Radetzkymarsch* starter eksempelvis allerede i 1859.

¹⁵⁸ Müller-Funk 2012: 9. Müller-Funks monografi er en udvidet og revideret version af hans første Roth-monografi, der udkom i 1989.

¹⁵⁹ Tonkin 2008: 4.

receptionen noget oversete, men vigtige ”Die Büste des Kaisers”,¹⁶⁰ mens behandlingen af *Die Kapuzinergruft* er en form for appendiks til kapitlet.¹⁶¹ Disse kejser- eller ”Österreich-romane” er ofte blevet læst som eskapistiske og nostalgiske besyngelser af et utopisk-perfekt samfund.¹⁶² Tonkin viser imidlertid overbevisende, at det er en stærkt reduktionistisk udlægning, der helt ignorerer den kritik af Habsburg-monarkiet, som også ligger i disse værker. Det er denne diskussion, som dette kapitel tager op.

Tonkins kritik er vigtig, og dette kapitel vil langt hen ad vejen understøtte hendes argument. Der er dog ét væsentligt problem ved Tonkins bog, nemlig at hun opererer med et unuanceret og umoderne nostalgibegreb, der tvinger hende til i for høj grad at hoppe i ”den modsatte grøft” af den reception, hun kritiserer, og stort set entydigt fremhæve Roths *kritik* af Habsburg-monarkiet. Derved truer hendes læsning med at gå glip af det, der – hævder jeg – er en grundlæggende dobbelthed i Roths værk, nemlig dialektikken mellem på den ene side nostalgi og på den anden side kritik og ironi. Roths værk er ikke det ene eller det andet, men begge dele samtidig; det er på en og samme gang nostalgisk længselsfuldt efter monarkiet og kritisk-ironisk over for det. Jeg vil altså løbende diskutere med Tonkins bog, som jeg langt hen ad vejen er enig med, og bruge Boyms begreb om den refleksive nostalgi som et korrektiv til Tonkins læsning af Roth. Dermed er håbet, at vi ved netop at benytte det i teorikapitlet udlagte gentænkte nostalgibegreb som instrument i læsningen af Roth kan nå en mere fyldestgørende beskrivelse af værket, der ikke lukker sig om hverken den ene eller den anden af de poler, som Roth-receptionen nu efter Tonkins bog kan siges at være udspændt mellem. Med Boyms begreb om den refleksive nostalgi, som jeg redegjorde for i teorikapitlet, mener jeg således, at vi har et begreb, der kan rumme den grundlæggende dobbelthed hos Roth. I det følgende vil jeg altså læse Roth med den refleksive nostalgi og argumentere for, at vi dermed opnår en mere dækkende og tidssvarende læsning, som tillader os at lægge vægt på både den idealiserende, nostalgiske længsel efter og den ironisk-kritiske holdning til Habsburg-monarkiet i hans værker.

¹⁶⁰ Denne betydningsfulde fortælling skænkes således kun forbigående opmærksomhed i de tre værker fra receptionen, der ellers er vigtigst for denne afhandling, nemlig Bronsen 1974, Tonkin 2008 og Müller-Funk 2012.

¹⁶¹ En grundigere læsning af denne roman ville let løbe den risiko at gentage pointer, vi allerede kan udlede af de to førstnævnte værker, fordi romanen ikke bringer meget nyt for dagen. At den alligevel skal med, skyldes dels romanens interessante skift til førstepersonsfortæller og dels, at romanen kan ses som kulmination på den optagethed af monarkiet, som præger den senere del af Roths forfatterskab. I øvrigt må *Die Kapuzinergruft* siges at være det kunstnerisk mindst vellykkede af disse værker, hvilket der da også peges på flere steder i receptionen. Famira-Parcsetich anser den for komplet mislykket, blandt andet fordi det ironiske enten helt mangler eller fejler (Famira-Parcsetich 1971: 120), og Tonkin kalder den ”a lesser artistic achievement than *Radetzky*” (Tonkin 2008: 200).

¹⁶² Tonkin gør i sin introduktion grundigt rede for denne tradition, se Tonkin 2008: 4ff.

3.1 Monarkiet i historien og i erindringen

Allerede nævnte Astrid Erll argumenterer for, at det er på tide at opløse det modsætningsforhold mellem historie og erindring, som jeg behandlede i teorikapitlet:

”I would suggest dissolving the useless opposition of history vs. memory in favor of a notion of different *modes of remembering* in culture. This approach proceeds from the basic insight that the past is not a given, but must instead continually be re-constructed and re-presented.”¹⁶³

Roths litterære repræsentationer af Habsburg-monarkiet, som jeg vil beskæftige mig med her, kan betragtes som en sådan ”erindringsmodus”, der er del af den kontinuerlige rekonstruktion af fortiden. Det synes klart, at Roths romaner skal placeres i den del af erindrings-spektret, der præges af erindringen i Kierkegaards forstand (jf. kap. 2.1.1), af det digteriske, ustabile og upålidelige, som også Huyssen peger på (jf. note 48). Det betyder dog ikke, at vi ikke kan læse Roths værker som udtryk for, hvordan den særlige historisk-socialle begivenhed, som monarkiets sammenbrud var, føltes og erfarede af (visse af) de mennesker, der oplevede sammenbruddet. Roth romaner og fortællinger er erindringsværker, der i sagens natur har at gøre med fortiden, men som også reaktualiserer fortiden og dermed tillige har relevans for nutiden, forstået som dels Roths samtid og dels den tid, hvori vi læser hans værker i dag.

Radetzkmarsch, ”Die Büste des Kaisers” og *Die Kapuzinergruft* er alle stærkt optagede af den habsburgske fortid og spørgsmålet om hjemkomst. På den ene side som konkrete hjemkomster i værkerne: Carl Joseph i *Radetzkmarsch* søger sit Heimat i det østlige Galizien; Grev Morstin i ”Die Büste des Kaisers” forsøger aktivt at genoplive den forsvundne tid, som var Habsburg-monarkiets – også det i Galizien; Franz Ferdinand Trotta, jeg-fortælleren i *Die Kapuzinergruft*, mener gentagne gange at have fundet sit Heimat. Og på den anden side mere overordnet eller abstrakt, idet værkerne som helhed kan læses som refleksioner over eksilets og hjemkomstens problemkompleks. Fælles for de konkrete hjemkomster i værkerne er nemlig, at de mislykkes, og på den måde stiller værkerne hjemkomsten frem som problem. Værkerne udtrykker da klart, at fortiden er uigenkaldeligt tabt, og at det ikke kan lade sig gøre at genopføre Habsburg-

¹⁶³ Erll 2010: 7.

monarkiet. Med Boyms begreber kan vi sige, at den restorative nostalgis ambition om en total genopbygning af fortiden findes hos flere af Roths karakterer, men at værkerne viser, at denne ambition ikke kan realiseres.

Hvor de restorative tiltag i værkerne mislykkes, så er værkerne alligevel på et mere overordnet niveau præget af refleksiv nostalgi – et fokus på ”the mediation on history and passage of time”,¹⁶⁴ som Boym skriver – hvor erkendelsen af, at monarkiet er endegyldigt borte og kun findes i erindringen, går hånd i hånd med en bittersød længsel efter monarkiet. ”Reflective nostalgia does not pretend to rebuild the mythical place called home”, skriver Boym.¹⁶⁵ Den refleksive nostalgi er en refleksion over hjemkomstens problem, kunne man også sige. Et af de vigtigste kendetegn for den refleksive nostalgi er ifølge Boym, at den er ironisk, og netop ironi kendetegner Roths litterære stil. Boyms inklusion af ironien i den nostalgiske diskurs er vigtig, for den gør, at det ikke er nødvendigt at skelne absolut mellem på den ene side nostalgi og på den anden side ironi og kritik (kritikken af monarkiet udtrykkes hos Roth ofte ved brug af ironi). Som Boym skriver: ”A modern nostalgic can be homesick and sick of home, at once.”¹⁶⁶ Det er altså, ifølge Boym, muligt at forene eksempelvis kritik af Habsburg-monarkiet og nostalgisk længsel efter det i ét narrativ. Som Klaus-Detlef Müller påpeger, så skildrer Roth netop monarkiets undergang ”mit Nostalgie und Trauer, jedoch durchaus kritisch”.¹⁶⁷

Det kritiske hos Roth retter sig blandt andet mod de mest restorativt-nostalgiske og stivnakkede karakterer, som fremstilles med ironi, der altså kan forstås som en stilistisk eller retorisk bærer af kritikken hos Roth. Ironien kommer, som vi skal se, især til udtryk i brugen af fortalt monolog og i diskrepansen mellem karakterernes verdensbillede og den ”virkelighed”, der omgiver disse karakterer. Omvendt findes nostalgien så at sige overalt: i karakterernes gerninger og ord, i fortællerens kommentarer og i værkernes overordnede værdisystem (som man også kan kalde den implicite autors niveau, se mere herom i kap. 3.5). På alle disse niveauer kan man høre den ”bittersüße resignierende Melodie”,¹⁶⁸ som er Roths, og som er den refleksive nostalgis. Den overordnede tolkning synes at være, at nok havde monarkiet sine fejl og mangler, men det var alligevel at foretrække frem for eftertiden. Når jeg fremhæver værkernes overordnede niveau, den

¹⁶⁴ Boym 2001: 49.

¹⁶⁵ Boym 2001: 50.

¹⁶⁶ Boym 2001: 50.

¹⁶⁷ Müller, K. 1993: 299-300.

¹⁶⁸ Bronsen 1974: 194.

implicitte autors niveau, her, er det for at pege på værkernes helhed, der hos Roth er præget af den omtalte dobbelthed af nostalgi og kritik/ironi.

Tonkin fremhæver, at Roths kritik af Habsburg-monarkiet især går på, at den nationalisme, som Roth foragtede, allerede lå i kim i monarkiet. "It is this German bias in Habsburg ideology against which the other peoples of the monarchy rebel",¹⁶⁹ skriver hun. Den folkelige nationalisme, som splittede monarkiet, og som i Roths værker fører direkte i nazismens barbari,¹⁷⁰ var altså en reaktion på en "skjult" nationalistisk chauvinisme i Habsburg-monarkiet selv, lyder analysen. Som vi skal se i kapitel 3.5, er det en analyse, hun deler med Roths "Spiegel-Ich", grev Chojnicki (jf. note 184 nedenfor), og Tonkin anfører da også Roth selv som støtte hertil, idet han i 1939 skriver: "Tatsache ist, daß, je mehr die deutschen Österreicher zu Wilhelm II. tendierten, sich die anderen Völker der Monarchie zu einer staatlichen Selbständigkeit drängten."¹⁷¹

Monarkiet var ikke og er heller ikke hos Roth et fuldt realiseret overnationalt samfund, og i værkerne er det ofte østrigernes dårlige forvaltning af det overnationale ideal, der kritiseres. Det betyder imidlertid ikke, at selve idealet om det overnationale også kritiseres. Det er nemlig dette ideal, som den overordnede nostalgi i værkerne retter sig mod. Værkerne siger ikke, at Habsburg-monarkiet var et fuldt realiseret overnationalt samfund, men derimod at det havde et overnationalt aspekt og potentiale, som imidlertid ikke blev fuldt realiseret.¹⁷² Med Bronsen kan vi sige, at det ikke var "die politische Wirklichkeit der Monarchie", som Roth længtes efter, "sondern das Ideal."¹⁷³ En sådan analyse skaber plads til både nostalgien (efter det overnationale ideal) og kritikken (af forvaltningen af dette ideal), som kan ses eksempelvis i *Radetzky marsch*, kapitel 15, hvor fortælleren implicit kritiserer kejserens passivitet i konfrontationen med monarkiets undergang. Passagen er en gengivelse af kejserens tanker:

"Ihm ging die große, goldene Sonne der Habsburger unter, zerschmettert am Urgrund der Welten, zerfiel in mehrere kleine Sonnenkügelchen, die wieder als selbständigen Nationen zu leuchten hatte. Es paßt ihnen halt nimmer, von mir regiert zu werden!

¹⁶⁹ Tonkin 2008: 200.

¹⁷⁰ Imre Kertész har sagt, at Roth klarest af alle forfattere så sammenhængen mellem monarkiets sammenbrud og efterkrigstidens nationalisme. Kertész 2007.

¹⁷¹ Citeret efter Tonkin 2008: 200.

¹⁷² Vil man have en historikers ord for, at monarkiet også var undertrykkende og brutalt, kan man læse eksempelvis Sked 1991; Goldstein 1983, hvori Goldstein argumenterer for, at det østrigske, hemmelige politi i perioden 1815-60 var Europas mest undertrykkende; eller Johnston 1983, som beskriver det berygtede habsburgske bureaukrati.

¹⁷³ Bronsen 1974: 478.

dachte der Alte. Da kann man nix machen! fügte er im stillen hinzu. Denn er war ein Österreicher ...”¹⁷⁴

Kejseren udstilles som en apatisk betragter, der lader monarkiet gå under uden at forsøge at holde det i live. Fortælleren ironiserer således over, at østrigeren i kejserens skikkelse, det vil sige det habsburgske centrum i Wien, blot lader stå til. Det er en kritik, som skærpes i *Die Kapuzinergruft*, hvor grev Chojnicki revser den habsburg-romantiske Franz Ferdinand for netop at være passiv og apatisk (jf. kap. 3.5).

Modsætningen hertil er grev Morstin i ”Die Büste des Kaisers” – ligesom Chojnicki er han polsk adelsmand – der aktivt, men refleksivt og så at sige performativt, forsøger at genskabe monarkiet, selvom han ved, at det ikke lader sig gøre. Han er østriger på en anden måde end kejseren i citatet ovenfor, for Morstin er ”ein übernationaler Mensch” og dermed ”ein Adeliger echter Art”, som det hedder.¹⁷⁵ Når jeg fremhæver ”Die Büste des Kaisers”, er det fordi, den rummer de mest rammende formuleringer af det overnationale ideal i Roths forfatterskab overhovedet. Dette begreb bestemmes blandt andet gennem karakteristik af Morstin, det overnationale menneske:

”Er sprach fast alle europäischen Sprachen gleich gut, er war fast in allen europäischen Ländern heimisch, seine Freunde und Verwandten lebten verstreut in der weiten und bunten Welt. Ein kleineres Abbild der bunten Welt war eben die kaiser- und königliche Monarchie, und deshalb war sie die einzige Heimat des Grafen.”¹⁷⁶

Det overnationale Østrig, grevens Heimat, er en miniature for den samlede verden, og derfor er det både trygt i sin velkendthed og fortryllende i sin fremmedhed:

”Wie jeder Österreicher jener Zeit liebte Morstin das Bleibende im unaufhörlich Wandelbaren, das Gewohnte im Wechsel und das Vertraute inmitten des

¹⁷⁴ Roth 2009: 274.

¹⁷⁵ Roth 2011: 284.

¹⁷⁶ Roth 2011: 284.

Ungewohnten. So wurde ihm das Fremde heimisch, ohne seine Farbe zu verlieren, und so hatte die Heimat den ewigen Zauber der Fremde.“¹⁷⁷

Som vi skal se, husker Morstin metaforisk monarkiet som et hus med mange værelser med plads til mange slags mennesker; et tolerant, spraglet, mangfoldigt sted, og det er et sådant ”Traum-Österreich”,¹⁷⁸ der på trods af den kritik af Habsburg-monarkiet, som findes hos Roth, alligevel står frem som overnationalt drømmebillede i de her behandlede Roth-værker.¹⁷⁹ Ikke som en realitet, eller rettere: kun for visse karakterer som en realitet, men på et overordnet plan som netop ideal, som drøm. Når jeg senere kalder Roths ironi for elegisk, så skyldes det, at hans værker nok ironiserer over de karakterer, som tror de kan realisere idealet, men samtidig synes værkerne at dele idealet og håbe på dets realisering. Nostalgien hos Roth må altså ikke bare fejes til side som sentimental og forløjet eskapisme, men kan med Helmut Illbruck betragtes som en måde at skabe idealer eller utopier på, der kan bruges kritisk og håbefuldt i samtiden.

Det overnationale ideal virker således også som et instrument i en kulturkonservativ kritik af Roths samtid, som det – idealet – med nazismens stadig større styrke stod i stadig større kontrast til. Tonkin lander i sin konklusion på nogenlunde samme sted, idet hun skriver: ”Thus, although *Die Büste des Kaisers* may be seen as evidence of Roth’s preference for the Habsburg monarchy over Hitler’s Germany and an increasingly *völkisch* Austria, the picture he paints is more differentiated than most critics acknowledge.”¹⁸⁰ Tonkin har ret i, at heller ikke ”Die Büste des Kaisers” udelukkende idealiserer Habsburg-monarkiet, men i fortællingen formuleres alligevel nogle billeder på monarkiet som ideal og som modbillede til Roths samtid. Dette ideal fungerer som en art ideologisk redskab i den kritik, Roth med sine fiktive værker, men også i breve og avisføljetoner, retter mod sin nationalistiske og nazistiske samtid.

Den overordnede nostalgi retter sig altså mod det overnationale ideal som et utopisk sted, et ”ikke-sted”. Når dette ikke-sted forsøges realiseret i værket, når utopien søges omskabt til et

¹⁷⁷ Roth 2011: 286.

¹⁷⁸ Udtrykket stammer fra Hermann Broch. Se Bronsen 1974: 102.

¹⁷⁹ Medvirkende til Roths forkærlighed for monarkiet var muligvis, at jøderne i Habsburg-monarkiet havde bedre forhold og flere rettigheder end i eksempelvis Rusland, det vil sige bedre rettigheder end på den anden side af den grænse, hvorved Roth voksede op. I 1781 bekendtgjorde kejser Joseph II således i det såkaldte ”Toleranzpatent”, at forskellene på jøder og ikke-jøder skulle ophæves i almenvellets interesse. Det betød, at det var tilladt jøder at bo uden for ghettoer, ligesom de måtte drive al slags handel og fik adgang til statsskolerne. Johnston 1983: 16. Bronsen anfører, at de østgaliziske jøders fred og autonomi ophørte med monarkiets sammenbrud, og desuden at monarkiet i årene op til Første Verdenskrig havde oplevet en usædvanlig lang periode uden krig, nemlig siden 1866. Bronsen 1974: 155.

¹⁸⁰ Tonkin 2008: 198.

topos, man kan bebo, er det altid i monarkiets nordøstlige egne, i det historiske Galizien,¹⁸¹ hvor blandt andre grev Morstin bor, og hvor også Roth blev født og voksede op. Denne region forbindes hos Roth med det ægte og overnationale østrigske. Litteraten Maria Kłańska kalder således Galizien for "eine Metonymie für die Habsburgermonarchie",¹⁸² og grev Chojnicki (som allerede Georg Lukács i sin anmeldelse af *Radetzkmarsch* fra 1939 ser som en form for talerør for Roth;¹⁸³ som af David Bronsen kaldes Roths "Spiegel-Ich"; som af Kłańska kaldes et "Sprachrohr des Autors"; og som også Tonkin fremstiller som den måske mest klarsynede og med Roth kongruente karakter i forfatterskabet)¹⁸⁴ siger i *Die Kapuzinergruft*: "Das Wesen Österreichs ist nicht Zentrum, sondern Peripherie."¹⁸⁵ Kłańska skriver mere udførligt herom:

"Besonders in der Zeit des Dritten Reiches sollte es für ihn [Roth] zur 'verlorene Heimat' und zum Sinnbild der habsburgischen Vielvölkermonarchie im kleinen werden, in der er im Gegensatz zur bestialischen Naziherrschaft einen humanen Staatsorganismus erblickte. Je mehr Galizien als Roths engere Heimat, der Ort, wo er geboren wurde und aufwuchs, und als ein Teil seiner 'großen Heimat', der Habsburgermonarchie, sich von ihm räumlich und vor allem zeitlich entfernte, desto stärker beschäftigte es seine Imagination. In seiner Einbildungskraft entstand aus den Elementen der Erinnerung ein fiktives, von der Optik der Sehnsucht mythisch geprägtes Galizien."¹⁸⁶

Roths længsel efter og litterære optagethed af dette tabte Heimat, Galizien, tager til i takt med at Nationalsocialismen vokser sig stærkere og i takt med, at han fjernede sig fra det rumligt og tidsligt. Det er altså ikke det administrative, politiske, kulturelle centrum, "Reichs-, Haupt- und Residenzstadt Wien", men derimod det nordøstlige kronland, Galizien, der for Roth med tiden

¹⁸¹ Jeg bruger den tyske stavemåde med z for at adskille det fra den nutidige, spanske provins, Galicien.

¹⁸² Kłańska 1990: 144.

¹⁸³ Anmeldelsen blev trykt i *Literaturnaja gazeta* d. 15.8.1939. Den er optrykt i tysk oversættelse i Hackert 1967: 147-51.

¹⁸⁴ Bronsen 1974: 83; Kłańska 1990: 151; Tonkin 2008: 174. Eksempelvis karakteriserer Tonkin jeg-fortælleren i *Die Kapuzinergruft*, Franz Ferdinand Trotta som upålidelig og bruger Chojnickis bedømmelse af ham som støtte. "Sie sind ein schwindler", siger Chojnicki til Trotta. Denne Chojnicki tilhører en markant national og social gruppe i forfatterskabet, nemlig den polske aristokrat (til samme gruppe hører grev Morstin). Som Kłańska skriver: "Sie sind Kosmopoliten und getreue Monarchisten zugleich". Kłańska 1990: 150.

¹⁸⁵ Roth 2010: 17.

¹⁸⁶ Kłańska 1990: 144.

bliver til en miniature for det samlede monarki og til mytisk sindbillede på ideen om det overnationale. Med andre ord: Galizien er værkets refleksiøst nostalgiske kronotop.¹⁸⁷

Som Müller-Funk har påpeget, domineres Roths værk af en imaginær topografi,¹⁸⁸ hvilket vil sige, at stederne hos Roth er stærkt stiliserede og symbolmættede. Et eksempel herpå er netop Galizien, hvor også værkets afgørende kamp mellem den ”nye” og den ”gamle” tid står. Det er en kamp mellem fremskridtsoptimistisk nationalisme på den ene side og traditionalistisk og overnational konservatisme på den anden, og som vi skal se, sympatiserer værkerne klart med det konservative.¹⁸⁹ De tre her behandlede Roth-værker kan således også læses som konservativ kulturkritik affødt af en samtid, hvor de kulturkonservative værdier styrtede i grus. Inden vi skrider til nærlæsningerne af værkerne, skal det da handle om denne kulturkonservatisme i det følgende.

3.2 Ekskurs om kulturkonservatisme

At der ironiseres over en karakter som Franz – stjernebureaukraten i *Radetzky marsch*, søn af helten fra Solferino og far til tvivleren Carl Joseph – ser man eksempelvis, når fortælleren udstiller hans bureaukratiske væsen med kommentaren: ”Er teilte gewissermaßen seine Sorgen in Haupt- und Untersorgen”.¹⁹⁰ Ikke desto mindre står Franz også for nogle værdier, som så at sige overlever denne af ironien bårne kritik. Hans stædige og verdensfjerne insisteren på former og forskrifter, hierarki, autoritet og loyalitet mod Østrig, er latterlig, men det er selve de værdier, han forsvaret, ikke, synes *Radetzky marsch* at sige. Disse værdier står i romanen for et forsvar mod den fremvoksende nationalisme.

Idet Franz kæmper for at holde på formerne, hierarkierne, den habsburgske orden og tradition under Gud og kejser, fremstår han som kulturkonservativ. Når jeg bruger termen konservatisme i denne sammenhæng, er det først og fremmest vigtigt at adskille det fra den dagligdags brug af ordet anno 2014. Det har således ikke meget at gøre med det danske Konservative Folkeparti, ej heller med ”strukturel” eller ”formel” konservatisme, som betegner en

¹⁸⁷ Galizien rummer netop den dobbelthed af fremmed og hjemligt, som Morstin elsker. Kronotopbegrebet låner jeg af Mikhail M. Bakhtin, og som beskrevet i kap. 2.2.2 bruger jeg det, fordi nostalgien sammentænker tid og sted i sin produktion af fortidsbilleder.

¹⁸⁸ Müller-Funk 2012: 58.

¹⁸⁹ Roth bekendte sig i øvrigt selv til konservatismen. Se Müller-Funk 2012: 92; Bronsen 1974: 259.

¹⁹⁰ Roth 2009: 290.

generel, psykologisk modvilje mod forandring.¹⁹¹ Det, der interesserer mig her, er derimod den såkaldte kultur- eller værdikonservatisme, som jeg kort vil skitsere i det følgende.¹⁹²

Etymologisk stammer ordet fra latin *conservare*, som betyder ”bevare”. Netop det at bevare er da også et grundelement i den konservative tanke, indeholdt i dens vel nok kendteste slagord: ”Forandre for at bevare”. Det stammer fra den engelsk-irske politiker og filosof, Edmund Burke, der anses for den angelsaksiske konservatismes grundlægger. I *Reflections on the Revolution in France* (1790) angriber Burke liberalismens – for et konservativt synspunkt – overdrevne tiltro til fornuften og rationaliteten. Burke ser den franske revolution som noget radikalt nyt, der truer den bestående orden, som for Burke er naturlig. Mod dette nye vægter Burke historisk erfaring og visdom, det, mennesket har lært og videregivet gennem tiden. Idehistorikeren Mikkell Thorup udlægger det som en konflikt mellem et rationelt og et historisk ”vurderingskriterium, hvor historien ifølge Burke er det afgørende kriterium, da permanens udtrykker dels genstandens egenverd og dels dens retmæssige plads i det værende”.¹⁹³ Konservatismen vender altså blikket bagud i tiden og værdsætter det bestående. I det seneste, danske forsøg på en samlet fremstilling af vestens idehistorie, *Tankens Magt* fra 2008, hedder det generelt om konservatismen:

”Man mistror udvikling og især tanken om fremskridt, der ses som en trussel mod den etablerede orden; fornuft og idealisme betragtes som overvurderede og upålidelige dyder; opdragelse er grundlæggende et spørgsmål om pligt; dyden over alle dyder er lydlighed; det traditionelle besidder en værdi alene i kraft af den omstændighed, at det findes; det, der er, betinger orden, identitet og mening med tilværelsen; mennesket lider af fejlbarlighed og ufuldkommenhed; tugt er vejen frem, blødsødenhed er en fare for enhver; samfundet inkarneres i staten eller nationen, der ses som et besjælet væsen.”¹⁹⁴

Ændrer man det ubestemte pronomen ”man” til det personlige ”han”, kunne det være en kritisk karakteristisk af en karakter som Franz fra *Radetzky marsch*. Anderledes ”sympatetisk” indstillet

¹⁹¹ Se for eksempel Dam 2003: 19, 55.

¹⁹² Dette afsnit er således langt fra en udtømmende præsentation af konservatismen, men et begrænset nedslag deri. Eksempelvis forbigår jeg vigtige bevægelser som Joseph de Maistre (1753-1821) reaktionære konservatisme (se for eksempel Thorup 2008) eller den radikalkonservative livsfilosofi eller vitalisme (se for eksempel Stjernfelt 2003).

¹⁹³ Thorup 2008: 35. Thorups bog rummer et nyoversat uddrag fra *Reflections on the Revolution in France*.

¹⁹⁴ Jensen, Knudsen og Stjernfelt 2008: 1541.

over for konservatismen er Anders Ehlers Dams i sin indledning til antologien *Forandre for at bevare?* (2003):

”fællesskabet omkring kulturelle og religiøse elementer; det organiske; familie; nation (det er dog værd at bemærke, at konservative gennem historien flere gange har stået i modsætning til nationalistiske bevægelser); synet på mennesket som kontekstbundet snarere end løsrevet og atomiseret; en positiv opfattelse af staten; reform frem for revolution; det pragmatiske frem for det principielle; en orientering mod det partikulære og interesse for diversitet frem for ensretning; skepsis over for radikale fremskridtsideer; skepsis over for overdreven tiltro til den menneskelige fornuft; kritik af tyrannisk formløshed; kærlighed til tradition, historie, dannelse, kultur”.¹⁹⁵

Det er først og fremmest værd at bemærke, at Dam fremhæver, at konservative kan stå i modsætning til nationalistiske bevægelser, hvilket jo netop gælder for både de konservative karakterer hos Roth og for Roth selv. Dam fortsætter med at fremhæve, at den konservative vil reformere, ikke revolutionere, for revolution fører til barbari. Hvor oplysningens liberalisme ser mennesket som et fritstående og individuelt væsen, der ved hjælp af fornuft og rationalitet kan frigøre sig og skabe en fremtid i uafhængighed af fortiden og traditionerne, så er det for den konservative nødvendigt at knytte an til det foreliggende, til vaner og sæder, traditioner og institutioner. Ifølge Mikkel Thorup vægter den konservative institutionerne, fordi de er en støtte for mennesket, der i sin natur er svagt: ”Den konservative tanke er grundlæggende en besindelse på menneskets svaghed og dets behov for moralske, religiøse, politiske institutioner for at afhjælpe denne svaghed.”¹⁹⁶ Habsburg-monarkiet står for flere karakterer hos Roth som netop denne altafgørende kerne-institution, og derfor er det så problematisk, at den ikke formåede at føre det overnationale ideal ud i livet.

Et andet aspekt ved konservatismen, som skal med, er det, som Carl-Göran Heidegren fremhæver i sin artikel ”Den konservative – om konservatismens etos”, nemlig forbindelsen mellem det konservative og det mangfoldige: ”Netop fordi livet savner en absolut grund, netop fordi vi må knytte an til, hvad der allerede er, netop derfor må vi tolerere, ja, mere end det, bejæ uligheder og

¹⁹⁵ Dam 2003: 12-13.

¹⁹⁶ Thorup 2008: 44.

mangfoldighed.”¹⁹⁷ Netop tolerance og mangfoldighed er jo kerneord i de stærkeste formuleringer af idealet om det overnationale hos Roth.

Når disse værdier fremhæves hos Roth, sker det i tilbageblik på monarkiet, der erindres som et sted, hvor disse værdier havde bedre kår end i den nutid, der skrives fra. Habsburg-monarkiets fald markerer som nævnt et brud i historien hos Roth, og i tilbageblikket på den verden, der bryder sammen, kan man se de værdier, denne verden besad. Som Müller-Funk skriver om Roth:

”So besehen ist Roth tatsächlich ein Konservativer *par excellence*: die alte Welt geht zugrunde, weil keine Zeit blieb, ihren Wert zu erkennen. Indem sie der Zerstörung preisgegeben wird, tritt zutage, was erhaltenswert an ihr war.”¹⁹⁸

Det bevaringsværdige i fortiden bliver genstand for nostalgi, og fordi det bevaringsværdige ses på tidslig afstand, på baggrund af en ny tid, så rummer den nostalgiske længsel også en kritik af samtiden. Tonkin anfører i sin konklusion, der er mere nuanceret end hovedkapitlerne, at Roth nok kritiserede Habsburg-monarkiet, men også foretrak det frem for sin samtid: ”Roth was well aware that history marches onward and that there can be no return to a past that is subjectively remembered not as perfect but as preferable.”¹⁹⁹ Det er en god karakteristik – med den præcisering, at det ikke er Roth, men Roths værker, der erindrer monarkiet på denne måde. Meget tyder i hvert fald på, at Roth efterhånden selv troede på en genindførelse af monarkiet og så det som sin opgave at medvirke til den. Som han skriver i et brev til sin ven, Stefan Zweig, i 1933:

“Ich bin ein alter österreichischer Offizier. Ich liebe Österreich. Ich halte es für feige, jetzt nicht zu sagen, daß es Zeit ist, sich nach den Habsburger zu sehnen. Ich will die Monarchie wieder haben und ich will es sagen.”²⁰⁰

To år senere, i 1935, synes han at være af samme overbevisning: “Die Habsburger werden kommen. Leugnen Sie doch, bitte, nicht, das sichtbar Deutliche!”²⁰¹ Tager man hans ord for pålydende,

¹⁹⁷ Heidegren 2003: 44.

¹⁹⁸ Müller-Funk 2012: 111.

¹⁹⁹ Tonkin 2008: 201.

²⁰⁰ Roth 1970: 262. Roth var i øvrigt ikke officer, men tillagde sig titlen som led i den selvmytologisering, der beskrives blandt andet i Bronsen 1974.

fremtræder han i disse breve som restorativ nostalgiker, men det må naturligvis ikke forlede os til også at se hans værker som restorativt nostalgiske. En sådan intentionel fejlslutning undgås ved at analysere udsigelsesforholdene i Roths værker. Her viser det sig nemlig, som jeg allerede har forudskikket, at den restorative nostalgi hele tiden undergraves og udstilles ironisk, hvilket vi nu skal se i følgende læsninger af *Radetzkmarsch*, ”Die Büste des Kaisers” og *Die Kapuzinergruft*.

3.3 Habsburg-monarkiet som roman: *Radetzkmarsch*

Roth skrev et forord til *Radetzkmarsch*, som blev bragt i *Frankfurter Zeitung*, inden romanen blev serialiseret i samme avis. Her beskriver han monarkiets undergang som et sådant brud, Stuart Tannock taler om, der adskiller fortid og nutid og gør fortiden til muligt objekt for nostalgien:

“Ein grausamer Wille der Geschichte hat mein altes Vaterland, die österreichisch-ungarische Monarchie, zertrümmert. Ich habe es geliebt, dieses Vaterland, das mir erlaubte, ein Patriot und ein Weltbürger zugleich zu sein, ein Österreicher und ein Deutscher unter allen österreichischen Völkern. Ich habe die Tugenden und die Vorzüge dieses Vaterlands geliebt, und ich liebe heute, da es verstorben und verloren ist, auch noch seine Fehler und seine Schwäche.”²⁰²

Her påpeger Roth, at monarkiet både havde dyder og fortrin og fejl og mangler, og at han efter monarkiets sammenbrud elsker alle disse aspekter. Der synes at være to tendenser på spil i citatet. Den første kan læses som udtryk for det, Claudio Magris har kaldt erindringens ”Verwandlungsspiegel”,²⁰³ hvori Habsburg-monarkiet transformeres fra en historisk realitet til en ahistorisk, idealiseret myte, mens den anden udgøres af bevidstheden om monarkiets fejl og mangler, hvilket arbejder imod ren idealisering og etablerer den dialektik mellem kritik og længsel, som jeg var inde på ovenfor. Uden denne kritik ville forvandlingsspejlets transformation være et eksempel på det, nostalgikritikken har fremhævet, nemlig at nostalgien med David Lowenthals ord ”tells it like it wasn’t” (jf. note 20). Det afgørende er imidlertid her, at Roth er bevidst om monarkiets gode og dårlige sider, men at han elsker begge dele. Som forord til *Radetzkmarsch* er teksten så at sige på vej ind i fiktionen *Radetzkmarsch*, og jeg foreslår at læse forordet som en

²⁰¹ Roth 1970: 418-19.

²⁰² Roth 1989: 874.

²⁰³ Magris 1988: 7.

påpegning af, at *Radetzkymarsch* ikke handler om monarkiet, som det *var*, men som det ser ud i erindringen hos en, der bekender sin kærlighed til monarkiet. Citatet markerer altså klart, at vi har at gøre med et stykke subjektiv erindring, der ikke gør krav på virkeligheden, men derimod er en æstetisk udformning af et i erindringen forestillet Habsburg-monarki.

Det, som *Radetzkymarsch* kan sige os om fortiden, er således ikke faktuelle kendsgerninger, men et bud på det, jeg nedenfor vil kalde den eksistentielle sandhed om monarkiets sammenbrud. Heraf følger, at der ikke er tale om nogen absolut eller total beskrivelse af monarkiet, men en subjektiv fortolkning, der giver et bud på, hvordan monarkiets sammenbrud *kunne* erfares og føles. Det er på denne måde at den kulturelle erindring i de senere årtier er blevet ”anerkendt som et vigtigt element i rekonstruktionen af fortidige begivenheder”, som Jacob Lund udtrykker det.²⁰⁴

Radetzkymarsch er en historisk roman, for så vidt at den blandt andet omhandler faktiske, historiske personer (kejser Franz Joseph) og begivenheder (slaget ved Solferino). Netop forholdet mellem den historiske roman og historiografien er emnet for Ann Rigneys i kapitel 2.2.1 omtalte artikel ”All this happened, more or less: What a Novelist made of the bombing of Dresden”. Det er Rigneys pointe, at litteraturen (den historiske roman) på én gang repræsenterer og skaber fortiden. Det gør den ved mediering, ved en æstetisk gestaltning, som ikke er en neutral transmission af betydning, men et imaginativt, æstetisk udtryk. Det er denne æstetiske mediering, der kan gøre historien nærværende og aktuel – Rigney taler om ”literature as a mediator of historical understanding”.²⁰⁵ Rigney mener, som Astrid Erll (jf. citatet ved note 163), at vi ikke skal betragte kunsten og historiografien som adskilte størrelser, men som komponenter i den kulturelle erindring, komponenter, som både arbejder sammen og mod hinanden. Hvor historiografien kan betragtes som erindringens disciplinerede og kritiske modus, så er fiktionen ikke desto mindre også en erindringsmåde, der kan have betydning for folks historiebevidsthed og identitetsdannelse. Man kan altså sige, at en roman som *Radetzkymarsch* tager udgangspunkt i historien, fjerner sig fra den ved at skabe sit eget fiktionelle univers, for så på sin vis at vende tilbage til historien i sin måde at påvirke eftertidens syn på denne historie.

På trods af de mange referencer til den faktiske historie, som også findes i ”Die Büste des Kaisers” og i *Die Kapuzinergruft*, har vi at gøre med det, Dorrit Cohn kalder ”nonreferential narrative”. Ifølge Cohn adskiller fiktionen sig fra historieskrivningen blandt andet på to punkter:

²⁰⁴ Lund 2011: 17.

²⁰⁵ Rigney 2009: 12.

”(1) its references to the world outside the text are not bound to accuracy; and (2) it does not refer exclusively to the real world outside the text.”²⁰⁶ Igen: vi skal ikke forvente os faktuel akkuratessse fra Roths fiktionsværker, hvor vi som nævnt snarere får et bud på den historiske begivenheds ”eksistentielle sandhed”. Begrebet stammer fra Lilian Munk Rösing, som i artiklen ”Fiktionens sandhed” skelner mellem netop sandhed og faktualitet og tager udgangspunkt i Cohn: ”Hellere end at skelne mellem autobiografi og roman, som Cohn gør, vil jeg skelne mellem faktuel og eksistentiel sandhed og hævde at skønlitteraturens sandhed altid er den eksistentielle.”²⁰⁷

Denne eksistentielle sandhed peger på mennesket i historien, og hvis Roths værker rummer en eksistentiel sandhed, angår den måden, hvorpå man har kunnet føle og erfare den historiske begivenhed, som Habsburg-monarkiets undergang var. Roth omtaler i et brev denne begivenhed som afgørende i hans tilværelse,²⁰⁸ og det tab, den hjemløshed og fortvivlelse, som monarkiets undergang givetvis betød for masser af mennesker, sættes på kunstnerisk form i hans værker. Med Georg Lukàcs’ ord handler *Radetzky* netop om undergangsperiodens psykologi, for gennem Roths karakterer kommer en epoke til syne:

”Indem er die persönlichen Schicksale seiner Helden schildert, dringt er mit einer Tiefe und Realistik in deren Psychologie ein, daß hinter ihren persönlichen Handlungen und Erlebnissen der ganze soziale Hintergrund zum Vorschein kommt und die Psychologie der Unterangsperiode des Reiches hervortritt.”²⁰⁹

Når man således ser på en epokes psykologi og interesserer sig for den eksistentielle sandhed om en begivenhed, der set gennem Roths forfatterskab sendte masser af mennesker i eksil fra deres ”ægte” Heimat, er det oplagt at se på, hvilke følelser hjemkomstens problemkompleks forbindes med, fordi ”hjemkomsten” til monarkiet spiller så stor en rolle for de eksilerede karakterer hos Roth. Netop dét, at se på hjemkomstens problem, vil da også være den røde tråd i den følgende nærlæsning af *Radetzky*.

²⁰⁶ Cohn 1999: 15.

²⁰⁷ Rösing 2009b: 25.

²⁰⁸ ”Mein stärktes Erlebnis war der Krieg und der Untergang meines Vaterlandes, *des einzigen*, das ich je besessen: der österreichisch-ungarischen Monarchie.” Roth 1970: 240.

²⁰⁹ Citeret efter Hackert 1967: 148.

3.3.1 Det er løgn! Politisk propaganda og eksistentiel sandhed

Ser man på første kapitel i *Radetzky marsch*, får man en gennemspilning af netop den ovenfor skitserede diskussion om historie, fiktion, faktualitet og sandhed. Her fortælles det, hvordan den unge løjtnant Joseph Trotta redder kejser Franz Josephs liv under slaget ved Solferino i 1859. Efter denne ”heltegerning” adles Joseph, og romanen følger slægten – Joseph, hans søn, Franz, og dennes søn, Carl Joseph – frem til 1916, hvor kejseren dør og monarkiet er på vej mod sin undergang. Romanens anslag lyder:

”Die Trottas waren ein junges Geschlecht. Ihr Ahnherr hatte nach der Schlacht bei Solferino den Adel bekommen. Er war Slowene. Sipolje – der Name des Dorfes, aus dem er stammte – wurde sein Adelsprädikat. Zu einer besondern Tat hatte ihn das Schicksal ausersehen. Er aber sorgte dafür, daß ihn die späteren Zeiten aus dem Gedächtnis verloren.”²¹⁰

Trottaerne træder i romanens univers ind på den historiske scene ved slaget ved Solferino, hvor den østrigske hær led nederlag til den fransk-piemontiske og dermed mistede herredømmet over Norditalien. Romanens anslag står altså allerede i nederlagets og undergangens tegn, og adlingen markerer et brud med slægten, der gør ”Hauptmann Joseph Trotta von Sipolje”, som han nu hedder, usikker på sin identitet:

”Als hätte man ihm sein eigenes Leben gegen ein fremdes, neues, in einer Werkstatt angefertigtes vertauscht, wiederholte er sich jede Nacht vor dem Einschlafen und jeden Morgen nach dem Erwachen seinen neuen Rang und seinen neuen Stand, trat vor den Spiegel und bestätigte sich, daß sein Angesicht das alte war.”²¹¹

Navneændringen får ham til at tvivle på sin identitet, og som det hedder lidt senere: ”Ein neues Geschlecht brach mit ihm an.”²¹² Adlingen er en velsignelse og en forbandelse, som fremmedgør Joseph fra slægten. Sipolje bliver nok hans adelsmærke, men adlingen markerer samtidig et ryk fra Habsburg-monarkiets yderlige kronlande – slovenske Sipolje – til magtens centrum i Wien.

²¹⁰ Roth 2009: 5.

²¹¹ Roth 2009: 7.

²¹² Roth 2009: 11.

Problemet er altså, at heltegerningen gør Joseph til en anden. Det problematiske ligger for Joseph primært i, at omskabelsen så at sige ikke er sandfærdig. ”Es ist eine Lüge”, råber Joseph således, da han i sønnens skolebog har læst en beskrivelse af sin egen heltegerning ved Solferino.²¹³ Læsebogen fortæller, hvordan Joseph kom ridende på en svedbedækt fuks, da han reddede kejseren, men som han selv siger: ”Ich habe nie bei der Kavallerie gedient”.²¹⁴ Han oplever det som en nederdrægtig løgn og lykkes til sidst, ved at opsøge kejseren i Wien, med at få læsestykket slettet fra bogen og dermed fra den officielle historie om monarkiet: ”Er aber sorgte dafür, daß ihn die späteren Zeiten aus dem Gedächtnis verloren”, som der står.²¹⁵

Josephs skakpartner, notaren, prøver at tage toppen af vreden: ”Alle historischen Taten [...] werden für den Schulgebrauch anders dargestellt [...] Die Kinder brauchen Beispiele, die sie begreifen, die sich ihnen einprägen. Die richtige Wahrheit erfahren sie dann später.”²¹⁶ Her sættes ”eksempler, de forstår” op mod ”den rigtige sandhed”. For notaren er læsestykket altså en form for ”kulturel erindring”, en fiktion, der – med Ann Rigney – ikke er faktuel sandfærdigt, men giver billeder at (be)gribe historien med.

Betragter man beskrivelsen af slaget ved Solferino, som vi får den i romanens åbning, hvor synsvinklen ligger hos Joseph, som den ”rigtige sandhed”, så er læsestykket ganske rigtigt en omskrivning af denne sandhed. Joseph kan ikke acceptere dets unøjagtighed, og selvom fortælleren ironiserer over hans stærke reaktion ved at kalde ham ”Ritter der Wahrheit”,²¹⁷ så ligger der også en pointe i Josephs anklage. Læsestykket kan nok betragtes som en uskyldig omskrivning, der har til hensigt at gøre historien levende og forståelig for skolebørnene, men det kan også betragtes som et stykke ideologisk propaganda, en heroiserende forvanskning, der bygger på en mytisk forestilling om den østrigske hær og dens modige soldater; på den habsburg-mythe, altså, som er emnet for Claudio Magris’ allerede omtalte *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*.²¹⁸

Det er karakteristisk for *Radetzky*, at begge udlægninger er mulige. Joseph er stivsinnet og på sin vis latterlig i sin kamp mod læsestykket, men omvendt repræsenterer omskrivningen hele den myteførelse af Habsburg-monarkiet, som *Radetzky* også er en kritik af. Som Tonkin skriver, så er *Radetzky* nemlig også en ”afsløring” af, at Habsburg-

²¹³ Roth 2009: 13.

²¹⁴ Roth 2009: 14.

²¹⁵ Roth 2009: 5.

²¹⁶ Roth 2009: 14.

²¹⁷ Roth 2009: 26.

²¹⁸ Den habsburgske myte består ifølge Magris hovedsagelig af tre elementer: det overnationale, det bureaukratiske og det hedonistiske. Magris 1988: 7ff.

monarkiet som troværdigt udtryk for det overnationale er og var en myte og ikke en historisk realitet.²¹⁹ Man kan sige, at *Radetzky marsch* kritiserer denne myteførelse, fordi den – myteførelsen – så at sige skjuler, at monarkiet ikke var en fuld realisering af den overnationale ide, som Roths værker skriver frem som ideal.

Joseph sletter sit navn og sin gerning fra historiebøgerne, fordi han nægter at acceptere den myteførende omskabelse af hans identitet/det pædagogiske læsestykkets mediering. Da Joseph dør, får hans gravsten godt nok indskriften ”Der Held von Solferino”, men som det konstateres: ”Wenig mehr blieb also von dem Toten zurück als dieser Stein, ein verschollener Ruhm und das Porträt.”²²⁰ En sten, en forsvunden berømmelse og det portræt, som Josephs søns ven maler af ham – det er alt, der bliver tilbage. Med hensyn til portrættet skal det dog vise sig at være ikke så lidt endda.

Joseph dør som martyr for den ”rigtige historie”, og før sin død søger han om afsked fra hæren i skuffelse over det misbrug, han har været udsat for. Han forbyder også sin søn, Franz, en militær karriere, hvorved Franz’ livsbane som embedsmand er besejlet. For Joseph bliver episoden med læsestykket et bittert vendepunkt, men også en erkendelsesproces: ”Vertrieben war er aus dem Paradies der einfachen Gläubigkeit an Kaiser und Tugend, Wahrheit und Recht.”²²¹ At kæmpe for den rigtige sandhed bliver et oprør mod den officielle, habsburgske historie, som den skrives af magten i Wien, og bruddet beskrives som en udstødelse fra troens paradys. Til gengæld kan Joseph nu klart se, at troen på kejser, dyd, sandhed og ret er naiv. For Joseph fører denne erkendelse bort fra den habsburgske magts centrum i Wien, ud i de perifære kronlande og tilbage i slægtens fortid: ”Er wurde ein kleiner Slowenischer Bauer”, står der således om ham.²²² Forvandlingens bølge trækker ham igen tilbage til Sipolje, og som jeg allerede har været inde på, er det netop i de perifære kronlande, Slovenien og især Galizien, at det ægte østrigske søges realiseret hos Roth.²²³

Hvis vi med Joseph betragter læsestykket som propagandistisk forræderi mod virkeligheden, så findes der et modstykke hertil i det omtalte portræt, som Franz’ ven, Moser, maler af Joseph. Vi har allerede set, hvordan Joseph efter sin adling må studere sit ansigt i spejlet i et mislykket forsøg på at komme til rette med sin nye rang og identitet. Først da han har brudt med den

²¹⁹ Tonkin 2008: 128.

²²⁰ Roth 2009: 26.

²²¹ Roth 2009: 17.

²²² Roth 2009: 18.

²²³ Netop spændingen mellem disse to symbolsk ladede yderpositioner, Wien og de perifære kronlande, dominerer fortællingens dialektiske fremstilling af Trottaernes identitet romanen igennem. Med Josephs søn, Franz, inkarneres således den habsburgske bureaukrat, der har Wien som ”Wahlheimat”, mens Franz’ søn, Carl Joseph, igen og med inspiration i maleriet af Joseph søger mod slægtens ophav i de perifære kronlande.

habsburgske myte, finder han sig selv, så at sige, og det i Mosers maleri: ”Er lernte erst jetzt sein Angesicht kennen, er hielt manchmal stumme Zwiesprache mit seinem Angesicht.”²²⁴ Fra at stå tavs foran sit spejlbillede er Joseph nu i stand til at føre en (ganske vist tavs) samtale med sig selv, som han fremstilles i kunsten. Maleriet åbner for eksistentiel forståelse, og mens læsestykket slettes fra historiebøgerne, fortsætter maleriet med at optræde romanen igennem.²²⁵

Man kan dog spørge, om den meningsfulde sandhed, som Joseph ser i maleriet, også kan ses af andre. ”Ich lebe vom Großvater”,²²⁶ siger således barnebarnet Carl Joseph, der romanen igennem forsøger at rådføre sig med den døde bedstefar, og som romanen igennem forfølges af bedstefarens blik, der fra maleriet synes at følge med i alt, Carl Joseph foretager sig. Som når der i en fortalt monolog står: ”Was hätte der Held von Solferino in dieser Lage getan?”²²⁷ Det er et spørgsmål, Carl Joseph formulerer i tankerne, og det følges af psyko-narrationen ”Carl Joseph fühlte den gebieterischen Blick des Großvaters im Nacken.”²²⁸ For Carl Joseph former tilværelsen sig således som et forsøg på at leve op til den myte bedstefaderen – helten fra Solferino – alligevel ender med at blive i romanen.

Som Müller-Funk gør opmærksom på, fungerer kejseren som en art overjeg i den stærkt patriarkalske orden, som Habsburg-monarkiet i Roths forfatterskab er.²²⁹ For Carl Joseph bliver også bedstefaderen et sådant overjeg, der er krystalliseret i maleriets fikserede billede, og han har gennem romanen mere end svært ved at leve op til bedstefaderen.²³⁰ Vi skal se et eksempel

²²⁴ Roth 2009: 23.

²²⁵ Når Joseph i maleriet så at sige opdager sandheden om sig selv, minder det om en tanke, som Hans-Georg Gadamer udfolder i *Sandhed og metode*. Han opererer med en skelnen mellem Bild, Urbild og Abbild, og udnævner spejlbilledet (Abbild) til at være den type billede, som har lavest ontologisk rang. I modsætning hertil har vi kunstværket, for eksempel det malede portræt, som Gadamer kalder Bild. Det har høj ontologisk status, fordi det så at sige lægger noget til det, det fremstiller (Urbild): ”Ved at blive fremstillet får urbilledet så at sige en *værensforøgelse*”. Gadamer 2005: 136. Bild interagerer med og kompletterer Urbild. Med andre ord: portrættet af Joseph lægger noget til, som ikke findes i ham selv.

²²⁶ Roth 2009: 108.

²²⁷ Roth 2009: 118. Mere om fortalt monolog i kap. 3.3.2 nedenfor.

²²⁸ Roth 2009: 118. Mere om psyko-narration i kap. 3.3.2 nedenfor.

²²⁹ Müller-Funk 2012: 107.

²³⁰ Enkelte steder smelter de dog næsten sammen til én. I kapitel 14 får Carl Joseph, som bedstefaderen, brud på nøglebenet (se kap. 3.3.6), og i kapitel 7 ser Carl Joseph, løjtnant Trotta, et velkendt ansigt, da han kigger i et lille lommespejl: ”In dem kleinen, schimmernden Rechteck erblickte Leutnant Trotta ein uraltes Angesicht, das er sehr genau kannte: glühende, schmale, schwarze Augen, den scharfen, knöchernen Rücken einer großen Nase, aschgraue, eingefallene Wangen und einen schmalen, langen, festgeschlossenen und blutleeren Mund, der wie ein längstvernarbter Säbelhieb das Kinn vom Schnurrbart schied. Nur dieser kleine, braune Schnurrbart erschien Carl Joseph fremd. Daheim, unter dem Suffit des väterlichen Herrenzimmers, war das verdämmernde Angesicht des Großvaters ganz nackt gewesen”. Roth 2009: 134-35. Carl Joseph kommer til at ligne bedstefaderen i krisetid, når monarkiets traditioner fører til vold. I kapitel 7 i forbindelse med duellen mellem Demant og Tattenbach (jf. note 266) og i kapitel 14 i nedskydningen af demonstranterne. Når han derimod *ønsker* at ligne bedstefaderen, eksempelvis i forsøget på at realisere den idealiserede bondetilværelse, mislykkes han.

herpå senere, nemlig i hans mislykkede forsøg på at realisere den idealiserede bondetilværelse, som også er et forsøg på at identificere sig med bedstefaderen. Eller rettere: med den myte, som bedstefaderen for eftertiden bliver blandt andet gennem portrættet. Maleriet af Joseph kommer således for Carl Joseph til at medvirke til dannelsen af en ny myte, nemlig myten om slægtens sande Heimat i de perifere kronlande og om den harmoniske bondetilværelse, som Carl Joseph forgæves forsøger at genoplive dér.

Maleriet kan forstås som en kritik af og et modbillede til den habsburgske myte, som den udtrykkes i læsestykket. Alligevel bliver det også selv del af en myte, som *Radetzkmarsch* kan læses som kritik af, idet maleriet inspirerer Carl Josephs forestilling om den harmoniske bondetilværelse, som romanen viser, er umulig at realisere. Denne kritik er dog kun den ene side af sagen, for selv om romanen viser, at Carl Josephs drøm om den idealiserede bondetilværelse i de perifere kronlande som en realisering af det ”ægte” Østrig ikke kan virkeliggøres, så fremstilles hans forsøg dog med sympati. Det peger på det, jeg hævder, er den grundlæggende dialektik hos Roth mellem nostalgi og ironi, mellem idealisering og kritik.

3.3.2 Ironi eller sympati? Den fortalte monologs ambivalens

I *Radetzkmarsch* har vi at gøre med en alvidende fortællesituation, hvor fortælleren enkelte gange viser sig eksplicit i teksten med det auktoriale pronomen ”man” eller ”wir”, eksempelvis da tiende kapitel slutter med den metanarrative kommentar: ”Davon wollen wir im nächsten Kapitel berichten.”²³¹ Der skiftes synsvinkel mellem karaktererne, til hvis indre fortælleren har ubegrænset adgang (selv til kejserens indre, se for eksempel indledningen på kapitel 15), og fortællerens viden overgår karakterernes. For eksempel oplever karaktererne ikke Habsburg-monarkiets undergang (romanens handling slutter i 1916), mens denne begivenhed i høj grad præger fortælleren og romanen som helhed. Fortælleren viser, at han kender historiens gang ved at komme med kommentarer som ”Und keiner von den Offizieren der Apostolischen Majestät wußte um jene Zeit, daß über den gläsernen Kelchen, aus denen sie tranken, der Tod schon seine hageren unsichtbaren Hände kreuzte.”²³² Fortælleren ser tilbage fra et sted i eftertiden, hvor han ved, at monarkiet gik under, og helt fra anslaget står romanen – ligesom ”Die Büste des Kaisers” og især *Die*

²³¹ Roth 2009: 185.

²³² Roth 2009: 159. Dette billede med dødens hænder gentages i øvrigt, som vi skal se, i *Die Kapuzinergruft*.

Kapuzinergruft – i sammenbruddets tegn.²³³ Værkerne er med andre ord alle præget af en tydelig ”Untergangsstimmung”.

Det træk ved udsigelsen, jeg vil fremhæve her, er det, Dorrit Cohn i *Transparent Minds* kalder ”Narrated monologue”.²³⁴ Hun definerer fortalt monolog som ”[a] technique for rendering a character’s thought in his own idiom while maintaining the third-person reference and the basic tense of narration.”²³⁵ Cohn kalder det en flertydig form, en midterposition mellem ”quoted monologue” og ”psycho-narration”. Lad os tage et eksempel. Carl Joseph ærgrer sig over, at han ikke kan ukrainsk, hvilket udvikler sig til følgende generelle udsagn: ”Und kurz und gut: sein ganzes Leben war verfehlt!”²³⁶ Hans hele liv var forfejlet. Hvem taler her? Det er ikke en citeret monolog, hvor der enten allerede er eller kan indsættes inkvitter, og hvor der for eksempel ville stå ”Mit hele liv er forfejlet, tænkte han”. Ej heller er det bevidsthedsnarration eller ”Psycho-narration”. I så fald ville der stå: ”Han tænkte, at hans hele liv var forfejlet.” Vi har til gengæld at gøre med en mellemting, hvor det er karakteren, der taler eller tænker, men fortælleren, der fortæller og dermed står for udsagnets grammatiske struktur. I forhold til den citerede monolog er således det personlige pronomener og den grammatiske tid ændret: fra første til tredje person og fra præsens til præteritum.

Det flertydige i den fortalte monolog stammer fra en overvejning af stemmer: ”Imitating the language a character uses when he talks to himself, it casts that language into the grammar a narrator uses in talking about him, thus superimposing two voices that are kept distinct in the other two forms.”²³⁷ Der er så at sige to stemmer, der taler i samme udsagn i den fortalte monolog, og derfor må man orientere sig i konteksten for at afgøre udsagnets status. Som Cohn påpeger, rummer den fortalte monolog nemlig en ambivalens mellem sympati og ironi i forholdet fra fortæller til karakter. Fortællerens gengivelse af en karakters tanker eller tale kan læses som både sympatiserende og ironiserende.²³⁸

For Cohn er holdningen i den fortalte monolog relativ til den tone og fortællerstemme, der omgiver den.²³⁹ Læseren kan altså ved at orientere sig i udsagnets tekstuelle omgivelser udtale sig kvalificeret om, hvorvidt en fortalt monolog tenderer mod det sympatiserende eller ironiserende, men udsagnets overvejning af stemmer gør, at en vis ambivalens altid vil være til stede i udsagnet.

²³³ Den åbner jo med slaget ved Solferino, hvor Habsburg-monarkiet allerede er ved at miste magt.

²³⁴ Teknikken går også under navnet ”erlebte Rede” og ”style indirecte libre”.

²³⁵ Cohn 1978: 100.

²³⁶ Roth 2009: 307.

²³⁷ Cohn 1978: 105.

²³⁸ Cohn 1978: 117.

²³⁹ Cohn 1978: 116.

Denne åbenhed eller dobbelthed i den fortalte monolog, mener jeg er yderst væsentlig for at begribe den dobbelthed af nostalgi og ironi/kritik, der præger *Radetzkmarsch*. Den fortalte monologs ambivalens er så at sige stedet, hvor romanens formelle og tematiske sider mødes, og derfor er det problematisk, hvis man, som tendensen er hos Tonkin, i for høj grad vægter den ene pol. Tonkin fremhæver også den fortalte monolog i sin læsning af *Radetzkmarsch* (om end hun bruger begrebet ”erlebte Rede”),²⁴⁰ men svigter så at sige sin egen kritisk-nærlæsende metode ved i for høj grad at vægte udsagnetes ironiske og kritiske aspekt og nedtone det sympatiserende, som ofte støtter karakterernes nostalgi; hun læser i for høj grad nostalgiske udsagn i værkerne som værende ”på skrømt”, mens kritiske og ironiske udsagn tages for gode varer.

Visse steder er ironien ganske vist tydelig. Eksempelvis da Franz vil besøge Carl Joseph i de fjerne grænseegne og gyser ved tanken om områdets fauna: ”Bären und Wölfe und noch schlimmere Ungeheuer wie Läuse und Wanzen bedrohten dort den zivilisierten Österreicher.”²⁴¹ Sætningen fremstår som imitation af Franz’ idiom og tænke måde fortalt i den grammatiske tid, der er fortællerens, nemlig præteritum. Lidt forinden får at vide, at Franz gør sig usædvanlige forestillinger om de østlige egne: ”Er hatte ungewöhnliche Vorstellungen von der östlichen Grenze der Monarchie.”²⁴² Denne kommentar fra læseren kan vi forstå som den kontekst, der gør, at vi må læse gengivelsen af Franz’ tanker om bjørne og ulve som ironisk. Fortælleren påpeger det ”ungewöhnliche” i Franz’ forestillinger og dermed også implicit den diskrepans, der er mellem disse forestillinger og virkeligheden, som fortælleren med sin påpegning af det usædvanlige i Franz’ forestillinger må kende bedre til. Den ironiske tone i beskrivelsen af Franz’ forestillinger findes altså i en diskrepans mellem udsigelsesniveauet, hvor Franz’ idiom og tanker smelter sammen med en fortællerstemme, der har større viden end Franz. Denne forskel i viden har jeg allerede været inde på med hensyn til fortællerens tilbageblik på et monarki, han ved går under. Franz begriber til gengæld ikke, at hans verden er ved at bryde sammen, og at hans hele verdensfortolkning er ude af trit med tiden. Den ironi, som karaktererne skildres med, stammer altså fra diskrepansen mellem deres overbevisninger, meninger og værdier og den omgivende virkelighed. En diskrepans, der gør dem ude af trit med tiden, og får dem til at virke komiske og fortabte.

Helmut Famiira-Parcsetich argumenterer i en analyse af fortælleforholdene i *Radetzkmarsch* for, at ironien ofte er direkte bestemt for læseren og skaber en nærhed mellem

²⁴⁰ Det samme gør Fritz Hackert; Hackert 1967.

²⁴¹ Roth 2009: 185.

²⁴² Roth 2009: 185.

læser og fortæller.²⁴³ Et eksempel er, når den principfaste bekæmper af løgne, Joseph, kaldes ”der Ritter der Wahrheit”. Udsagnet kunne for så vidt stamme fra Joseph, der jo netop kæmper for det, han opfatter som sandheden, men fortælleren afslører sig ved substantivet ”ridder”, der vækker associationer til litteraturhistoriens latterligste, kendteste og for sandheden kæmpende ridder, nemlig selvfølgelig Cervantes’ Don Quixote. Ironien, der udspringer af diskrepansen mellem karaktererne og den virkelighed, de lever i, skaber til gengæld konsonans mellem fortæller og læser, som begge kan se tilbage på karakterernes tid med viden om, at den verden, de troede på og bekendte sig til, gik under. Ironien er små nik fra fortæller til læser, der bekræfter deres fælles viden.

Problemet med Tonkins læsning er, som nævnt, at hun lægger for stor vægt på dette ganske vist vigtige ironiske og kritiske aspekt og læser de nostalgiske passager i bogen som slet og ret ironisk kritik af dens karakterer. Et eksempel kan findes i kapitel to, hvor orkesteret spiller Radetzky-Marchen hos Franz i Mähren:

”Auf den Gesichtern aller Zuhörer ging ein gefälliges und versonnenes Lächeln auf, und in ihren Beinen prickelte das Blut. Während sie noch standen, glaubten sie schon zu marschieren. Die jüngeren Mädchen hielten den Atem an und öffneten die Lippen. Die reiferen Männer ließen die Köpfe hängen und gedachte ihrer Manöver. Die älteren Frauen saßen im benachbarten Park, und ihrer kleinen, grauen Köpfchen zitterten. Und es war Sommer.”²⁴⁴

Som Tonkin fremhæver, leder det suggestive og billedfremkaldende sprog i en sådan passage, der er typisk for romanen, umiddelbart til, at den tolkes som nostalgisk. Tonkin argumenterer imidlertid for, at det hele undergraves ironisk, når næste afsnit begynder med en gentagelse af det citerede afsnits slutning: ”Ja, es war Sommer”.²⁴⁵ Det er imidlertid problematisk at reducere denne epanastrofe til udelukkende at være udtryk for ironi. Roth benytter sig ofte af gentagelser og variationer af sætninger, der er del af hans litterære stil, og denne æstetik kan næppe reduceres til blot at være en ironisk nostalgi på skrømt. Hvis man på den måde læser disse centrale aspekter af Roths litterære stil alene som bærere af et ironisk-kritisk ”budskab”, så ender man med en reduceret

²⁴³ Famira-Parcsetich 1971: 89.

²⁴⁴ Roth 2009: 27.

²⁴⁵ Roth 2009: 27.

læsning af *Radetzkymarsch*, der ikke får fat om den dobbelthed mellem nostalgi og ironi/kritik, som er grundlæggende i romanen. For mens fortælleren visse steder virkelig ironiserer over karaktererne, så sympatiserer han med dem andre steder og støtter deres nostalgiske verdensforståelse.

Det sympatiserende vil jeg fremhæve to eksempler på. Det første er et sted, hvor Carl Joseph i en fortalt monolog ærgrer sig over, at han ikke lever den tilværelse som bonde, som han så gerne vil leve: ”Ach, man war kein Bauer, man war Baron und Leutnant bei den Ulanen!”²⁴⁶ Interjektionen ”ak!”, ærgrelsen over ikke at kunne realisere den tilværelse, som han længe nostalgisk efter, synes både at være Carl Josephs og fortællerens, for gennem hele romanen er Carl Joseph skildret med sympati, hvilket, skal det retfærdigvis siges, også Tonkin peger på – blot synes hun ikke at tage konsekvensen af det i sin tolkning af romanen.²⁴⁷ Dette ”ak!” kan ligefrem, hvis man trækker linjerne hårdt op, læses som romanens overordnede udsagn om historiens gang i koncentreret form. Det andet eksempel er fra bogens ottende kapitel, hvor fortælleren så at sige træder frem i teksten og udtrykker en verdensforståelse, der flugter med de nostalgiske karakterers:

”Damals, vor dem großen Kriege, da sich die Begebenheiten zutrug, von denen auf diese Blättern berichtet wird, war es noch nicht gleichgültig, ob ein mensch lebte oder starb. Wenn einer aus der Schar der Irdischen ausgelöscht wurde, trat nicht sofort ein anderer an seine Stelle, um den Toten vergessen zu machen, sondern eine Lücke blieb, wo er fehlte, und die nahen wie die fernen Zeugen des Unterganges verstummten, sooft sie diese Lücke sahen [...] So war es damals! [...] Alles aber, was einmal vorhanden gewesen war, hatte seine Spuren hinterlassen, und man lebte dazumal von den Erinnerung, wie man heutzutage lebt von der Fähigkeit, schnell und nachdrücklich zu vergessen.”²⁴⁸

Hvor ironien findes i diskrepans og afstand mellem fortæller og karakter, så synes fortælleren i dette afsnit at dele og sympatisere med de nostalgiske karakterers længsel efter ”Damals”. Selvom de nostalgiske karakterer til tider udstilles ironisk, så er der altså også en værdimæssig nærhed ned

²⁴⁶ Roth 2009: 74.

²⁴⁷ Om sympatien skriver Tonkin således i sin konklusion: ”Roth sympathizes with Carl Joseph’s desire to identify with history but, through the unraveling of his protagonist’s life and the circumstances of his death, shows this identification to be futile”. Tonkin 2008: 200. Denne sympati nævner hun også, da hun fremhæver, at Roth kort efter at have færdiggjort *Radetzkymarsch* skulle have udtalt ”Der Leutnant Trotta, der bin ich”. Tonkin 2008: 167.

²⁴⁸ Roth 2009: 136.

gennem udsigelsesstrukturens elementer, der består i et sammenfald af nostalgisk tolkning af relationen mellem før og nu. En nærhed, som romanens overordnede arrangement synes at støtte (igen: mere om den implicite forfatter i kap. 3.5), og som også Roth med sit forord til romanen i øvrigt skriver sig ind i. Alle disse udsigelsesniveauer synes at mødes i det sukkende ”Damals”, der i øvrigt i sin tone er beslægtet med det ligeledes sukkende ”ak!”, jeg behandlede ovenfor. Selvom Sianne Ngai påpeger, at en romans tone er vanskelig at lokalisere i ”any isolated formal feature”,²⁴⁹ kan vi måske høre den her, i konjunktionen ”Damals”, der deiktisk udpeger den fortid, som nutiden skal sammenlignes med. Dette ”damals” er en påpegning af den afstand, hvori nostalgien kan opstå, og stedet, hvor nostalgis bittersøde tone kan høres. ”Damals” er en forestillingens *nostos*, en retorisk og symbolsk hjemkomst til en bedre tid, der ikke kan genoplives. Det er både et sødmefuldt suk (rettet mod fortiden) og et bittert protest-råb (rettet mod nutiden) – deraf ordets bittersøde, reflektive nostalgi, som også er fortællerens. Med delkapitel 2.2.1 in mente kan man sige, at ”Damals” udtrykker den Roth’ske nostalgis grundtone, mens tertsen er den kritik, der udtrykkes i den fortalte monologs ironi, og kvinten (accepten af tidens gang) ligger i romanens mange påpegninger af, at fortiden ikke kan genskabes.²⁵⁰

Visse steder støtter den auktoriale fortællers perspektiv eller udsagn altså op om den fortalte monologs potentielle ironi, andre steder om dens potentielle sympati. Visse steder inviterer teksten til at tolke den som værende ironisk-kritisk, andre steder til at tolke den som værende sympatiserende-nostalgisk. Det er dog vigtigt at betragte disse muligheder som tendenser og ikke som modsatrettede poler, der gensidigt udelukker hinanden.

Den udvikling, som fortælleren begræder, gør, at ”man” i dag lever på glemsel, hvor ”man” dengang levede på erindring. Pronomenet ”man” kan både være den fortalte monologs ubestemmelige pronomen og den auktoriale fortællers almengørende pronomen. Passagen, hvor sætningen ”man war kein Bauer” findes, er internt fokaliseret hos Carl Joseph, så at ”man” refererer til Carl Joseph. I det lange citat med ”damals”, hvor fortælleren hæver sig op over fortællingen og sammenligner før og nu på en måde, som kunne være en nostalgisk karakters, er vi derimod i den auktoriale fortællers kommentar, så her er ”man” et generaliseret pronomen, hvor der så at sige er plads til både karaktererne og fortælleren. Det er altså nødvendigt at skelne mellem flere typer af

²⁴⁹ Ngai 2005: 45.

²⁵⁰ Hvis nostalgis akkord ser sådan ud hos Roth, må man påpege, at akkord-metaforen ikke bare er en udvidelse af Ngais tale om tone, men også drejer fokus lidt væk fra det rent emotionelle. Den Roth’ske akkord dækker således nostalgien som en erindringsmåde, der føles på en bestemt måde (bittersød, udtrykt i ”Damals”), mens tertsen ikke er en følelse og kvinten snarere et epistemologisk aspekt.

”man”, men det er min pointe, at begge ovenstående passager, hvor det optræder (”man war kein Bauer” og ”man lebte dazumal”), rummer en sympatiserende relation mellem fortæller og nostalgiske karakterer. Jeg vender tilbage til Carl Josephs forsøg på at realisere den idealiserede bondetilværelse og til fortællerens sympati med projektet nedenfor, men ønsker indtil videre med disse eksempler at vise, at forholdet mellem fortæller og karakterer ikke kun er kritisk-ironisk, men også lader sig læse som bygget på sympati – en sympati, som i ovenstående tilfælde støtter karakterernes nostalgi.

Tonkin kritiserer med rette Roth-receptionen for at vægte nostalgien hos Roth for højt og overse de kritiske og ironiske aspekter i værket.²⁵¹ Men som nævnt hævder jeg, at man, ved at operere med et mere tidssvarende nostalgibegreb, kan læse Roths værker på en måde, der ikke enten fokuserer på det ene eller det andet aspekt, men derimod på netop dobbeltheden af nostalgi og ironi/kritik.

Det afgørende er at skelne mellem forskellige typer af nostalgi. Et sted siger Franz’ ven, Skowronnek: ”Es war damals leichter! Alles war gesichert. Jeder Stein lag auf seinem Platz. Die Straßen des Lebens waren wohl gepflastert. Die sicheren Dächer lagen über den Mauern der Häuser.”²⁵² Skowronnek længes efter en tid, hvor tingene lå på deres rette plads, men man kan spørge, om alting virkelig var så sikkert, som Skowronnek husker, hvis det alligevel kunne falde så let sammen under pres fra de nye tider. Med andre ord: romanen synes at underminere den restorativt klingende nostalgi, som Skowronnek udtrykker. En anden type nostalgi finder vi i citatet ovenfor, hvor fortælleren træder frem og sammenligner før og nu. I begge udsagn – Skowronneks og fortællerens – vækkes fortiden med ordet ”damals”, men det betyder ikke, at der ikke er forskel på udsagnene, for hvor Skowronneks fortidsbillede er ”helt”, så er fortællerens ”hullet”. For Skowronnek var fortiden kendetegnet ved, at hver sten lå på sin plads og livets veje var godt brolagte. For ham er fortiden altså ”hel”, uden sprækker, hvorfor jeg kalder hans nostalgi restorativ. Den restorative nostalgi er hos Boym netop kendetegnet ved at se fortiden som ”a perfect snapshot”.²⁵³ Hos fortælleren ser det anderledes ud, for han længes ikke efter en tabt fylde, men efter en tid, hvor tabene og hullerne fik lov at fylde og ikke straks blev lukket til af glemsel. Fortælleren ved godt, at fortiden ikke var perfekt, men det udelukker ikke længsel efter den. Hans nostalgi er med andre ord kritisk og refleksiv, og når jeg ovenfor skriver, at hans udsagn støtter op

²⁵¹ Tonkin 2008: 6.

²⁵² Roth 2009: 297.

²⁵³ Boym 2001: 49.

om karakterernes nostalgi, så er det vigtigt at påpege, at det netop ikke er absolut tilslutning til dem, men i en ironiserende og sympatiserende gestus, der synes at sige: jeg deler jeres længsel, men jeres billede af fortiden er falsk.

At Roth ikke fremskriver et utopisk i betydningen perfekt, ”uhullet”, ideal med sit portræt af Habsburg-monarkiet er altså langt fra ensbetydende med, at der ikke kan være nostalgisk længsel efter monarkiet i romanen. Fortællerens påpegning af det naive i de restorative-nostalgiske karakterers ambition og hans påpegning af fortiden som et sted med ”huller” peger således i retning af en refleksiv nostalgi, der ikke som Skowronnek ser fortiden som et ”perfect snapshot” eller forsøger en ”recovery of what is perceived to be an absolute truth”, men derimod kan ses som en ”meditation on history and passage of time”, der kan være både ”ironic and humorous”, og som viser, at ”longing and critical thinking are not opposed to one another”, for nu at sætte Boyms restorative og refleksive nostalgi op mod hinanden.²⁵⁴

Man kan således sige, at værkets ”første” historiske kontekst, hermed mener jeg den fortalte tid, 1859-1916, afspejles på udsagnets niveau, hvor flere karakterer omfatter monarkiet med følelser, der må have været almindelige i dets undergangstid, mens værkets ”anden” historiske kontekst, fortælletiden, værkets tilblivelsesperiode omkring 1930-32, afspejles i det refleksivt nostalgiske på udsigelsens niveau, der jo peger på både monarkiets fordele frem for mellemkrigstiden og på det faktum, at monarkiet gik under og ikke kan vindes tilbage. Med *Radetzkymarsch* har vi således at gøre med en metanostalgisk roman, der stiller nostalgien frem til diskussion ved hverken at omfavne eller afvise den fuldstændigt.²⁵⁵

Tonkin ser Roth som en forfatter, der – nærmest som en historiker – søger en forklaring på sammenhængen mellem fortid og nutid: ”Roth turns to history in a conscious attempt to understand the present”; ”He looks back to the Habsburg Empire in an effort to understand the roots of contemporary problems”; ”Roth [...] seeks in retrospect not to idealize it [Habsburg-monarkiet] but to understand the reasons for its failure, and the connections between the nationalism of postwar Central Europe and the structures of the monarchy”, lyder således hendes hovedtese.²⁵⁶ Hun læser eksplicit *Radetzkymarsch* som historisk roman,²⁵⁷ men vægter så at sige det

²⁵⁴ Boym 2001: 49-50.

²⁵⁵ Som vi skal se i kapitel fire, er forskellene mange, men netop denne værkets diskussion af nostalgien ligner det, der sker hos Herta Müller, når karaktererne hos hende stædigt afviser og søger at undgå hjemveen, som dog konstant melder sig som problem for dem.

²⁵⁶ Tonkin 2008: 4, 111, 201. Om Roth med sine romaner ønskede at finde årsagerne til sin samtids samfund i fortiden, som Tonkin hævder, kan vi strengt taget ikke vide. Tonkin er ikke altid lige omhyggelig med at skelne udsigelsesstrukturens elementer fra hinanden. På side 142 forveksler hun fortælleren med Roth; på side 136 skriver hun,

”historiske” for meget og ”romanen” for lidt. Dermed mener jeg, at selvom hun belyser et vigtigt aspekt ved værket, så truer hendes fokus på dette aspekt med at reducere værket til en art historieskrivning som roman, der udelukkende er ude efter at påvise årsagerne til monarkiets sammenbrud og dermed forklare, hvorfor Roths samtid blev, som den var. Problemet med at Tonkin ser enhver nostalgi som en art ironi og kritik i forklædning og aldrig som en genuin emotion er, at hun dermed homogeniserer den ambivalens, som blandt andet viser sig i den fortalte monolog, og overser den refleksive nostalgi, som ved, at fortiden ikke kan genoplives i virkeligheden, men dog og med bittersød fornøjelse i erindringen og litteraturen.

Nostalgien i eksempelvis *Radetzkyarsch* findes ikke bare på karakterernes og fortællerens niveau, men i selve det sproglige billede af monarkiet, der fremskrives i romanen. For når Roth beskriver det forgangne monarki, så sker det med stort blik for dets charme og skønhed. Det ser man ikke mindst i beskrivelserne af Habsburg-monarkiets formelle repræsentationer, dets symbolske sammenhængskraft, som jeg vil analysere i det følgende. Den mest sejlivede af disse repræsentationer i *Radetzkyarsch* er Radetzky-Marchen selv,²⁵⁸ som måske derfor giver titel til romanen *Radetzkyarsch*, der med tiden er kommet til at stå som et af de væsentligste bud på kulturel erindring og æstetisk formet eksistentiel sandhed om det mægtige, forgangne Habsburg-monarki, og som dermed kan betragtes som en art mindesmærke over monarkiet.²⁵⁹ I romanens beskrivelser af monarkiets formelle repræsentationer findes byggestenene i selve romanens poetiske ”hjemkomst” til eller litterære genskabelse af det erindrede monarki.²⁶⁰

3.3.3 At holde på formerne – monarkiets formelle repræsentationssystem og tøjets (u)lykke

I *Radetzkyarsch*, ”Die Büste des Kaisers” og *Die Kapuzinergruft* repræsenteres Habsburg-monarkiet af et komplekst formelt system, som rækker ud i alle geografiske hjørner af monarkiet, og som påvirker karakterernes identitet. Værkerne rummer således talrige eksempler på, at titler,

at Radetzky-Marchen ”for the novel’s author” står for ”pervasive Habsburg mentality”, hvilket vi igen strengt taget ikke kan vide noget om; og på side 167 tilskriver hun et udsagn, som Franz Ferdinand Trotta kommer med, direkte til Roth.

²⁵⁷ Kapitel tre i hendes bog hedder ”*Radetzkyarsch* as Historical Novel”. Tonkin 2008: 103ff.

²⁵⁸ Selve titlen ”Radetzkyarsch” peger på bevarelse af monarkiet, idet marchen blev skrevet af Johann Strauss d.æ. som en hyldest til feltmarskal Josef Wenzel Radetzky von Radetz, der stod for at genoprette den habsburgske orden efter 1848, og som sådan kan anses for at være del i den overnationale kamp mod nationalismen, som Roth så sig som del af.

²⁵⁹ Sebald har netop kaldt Roths portrætter af monarkiet for ”der symbolischen Errettung einer Welt” og ”der literarischen Restitution der Heimat.” Sebald 2012b: 107.

²⁶⁰ I modsætning til eksempelvis portrættet af hjemegnen i Herta Müllers *Niederungen* (jf. kap. 4), hvor væmmelige og frastødende elementer konstant fremhæves, så kredser *Radetzkyarsch* i høj grad om monarkiets smukke og glædelige aspekter. I romanens optagethed af monarkiets farver og former, i dets fremtrædelse for sanserne, ligger ikke kun en implicit kritik af dets mytedannende væsen, men også en længselsfuld begejstring ved dets fremtrædelse.

uniformer, tiltaleformer, flag og så videre påvirker folks forståelse af, hvem de er, og hvad deres omgivelser er. Med ”det formelle” mener jeg de ydre former, der repræsenterer monarkiet: flag, emblemer, farver, det militære hierarki, embedsvældets bureaukrati, de stiliserede sociale væremåder, uniformerne og selvfølgelig Radetzky-Marchen selv. I det formelle inkluderer jeg altså såvel ting (flag, uniformer), sprog (de stive til- og samtaleformer), væremåder (de reglementerede buk, hilsner) og kulturelle produkter (Radetzky-Marchen, læsestykket). Alle de tegn, der peger på monarkiet, og som markerer ikke blot et geografisk område, men også en eksistentiel identitetsmulighed og en særlig overnational politik – den habsburgske stat som en særlig symbolsk orden.

Det bedste eksempel på at det er det formelle og repræsentative, der binder det mægtige Habsburg-monarki sammen, findes i ”Die Büste des Kaisers”, hvor Grev Morstin rejser gennem riget og glæder sig over de

”ganz spezifischen Kennzeichen, die sich in ihrer ewig gleichen und dennoch bunten Art an allen Stationen, an allen Kiosken, in allen öffentlichen Gebäuden, Schulen und Kirchen aller Kronländer des Reiches wiederholten. Überall trugen die Gendarmen den gleichen Federhut oder den gleichen lehmfarbenen Helm mit goldenen Knauf und dem blinkenden Doppeladler der Habsburger; überall waren die hölzernen Türen der k. u. k. Tabaktrafiken mit schwarz-gelben Diagonalstreifen bemalt; überall trugen die Finanziere die gleichen grünen (beinahe blühenden) Portepées an den blanken Säbeln; in jeder Garnison gab es die gleichen blauen Uniformblusen und die schwarzen Salohnosen der flanierenden Infanterieoffiziere auf dem Corso, die gleichen roten Hosen der Kavalleristen, die gleichen kaffeebraunen Röcke der Artillerie; überall in diesem großen und bunten Reich wurde jeden Abend gleichzeitig, wenn die Uhren von den Kirchtürmen neun schlugen, der gleiche Zapfenstreich geblasen, bestehend aus heiter tönenden Fragen und wehmütigen Antworten.”²⁶¹

Set gennem grevens øjne er Habsburg-monarkiets essens den regelmæssighed, ensartethed og hjemlighed, der sameksisterer med det mangfoldige, skiftende og fremmede. Habsburg-monarkiet er for greven denne stabilitet i det mangfoldige, og det er de formelle repræsentationer

²⁶¹ Roth 2011: 284-85. Forkortelsen ”k.u.k.” står for ”kaiserlich und königlich”, dobbeltmonarkiets titel.

tilstedeværelse, som aftegner monarkiets grænser. Grev Morstin, der jo er en ægte, overnational østriger, elsker selvfølgelig disse formelle kendetegn, der for ham udpeger Habsburg-monarkiet som et hjemland for de hjemløse.²⁶² At det også er et ideal, som ikke kan realiseres, viser Morstins historie, som vi skal se nærmere på i kapitel 3.4.1, med al ønskelig tydelighed.

Alle disse formelle tegn findes også i *Radetzkmarsch*, og de er med til at give portrættet af Habsburg-monarkiet farve og form i romanen. Det er dog ikke alle karakterer, der værdsætter de formelle repræsentationer. Det vil jeg vise i den følgende diskussion af især Franz' og Carl Josephs forhold til tøj. Jeg starter dog hos Joseph, bedstefaren, helten fra Solferino. Da han er blevet adlet, er det uniformen med dets væld af fortjenstmedaljer, der skiller ham fra sin far og gør, at han indstifter en ny slægt. Romanen skrider herefter frem i stadig dialektik mellem den gamle og den nye slægt, mellem det slovenske bondeliv og det officielle, militære eller bureaukratiske liv. Hvor Joseph ikke kan finde sig til rette som repræsentant for Habsburg-monarkiet, bliver hans søn, Franz, til gengæld og helt på linje med kejseren selve monarkiets inkarnation (Franz er således en for forfatterskabet typisk karakter med et, ville man sige i karakterologien, fremtrædende tematisk aspekt).²⁶³ Omvendt igen med Carl Joseph, Franz' søn, der, ligesom sin bedstefar, aldrig finder sig til rette i den militære uniform. Han veksler mellem militær og civil påklædning, og romanen igennem er der en stor interesse for detaljerede beskrivelser af disse beklædningsgenstande og karakterernes følelser for dem. I *Radetzkmarsch* går karaktererne altså ikke gnidningsløst i spænd med monarkiets repræsentative og formelle kendetegn, som vedbliver at diskuteres og forhandles romanen igennem.

Det er især Carl Joseph, som plages af det formelles diktat og det bureaukratiske væsen, som rækker ud i alle dele af hans verden. Forholdet til faderen, Franz, er således dybt formaliseret og blottet for intimitet. De mødes søndag formiddag fra 9-12, og nøjagtig ti minutter i ni står Carl Joseph da parat i sin søndagsuniform. Efter at tjeneren har meldt faderens ankomst, står der:

²⁶² Se citatet ved note 334, hvor Morstin kalder Habsburg-monarkiet et fædreland for de fædrelandsløse.

²⁶³ Se for eksempel Møller 2012: 47ff. Fritz Hackert kalder det et allegorisk aspekt og henfører det til værkernes affinitet med eventyret. Hackert 1967: 122. En anden sådan allegorisk karakter, der krydser gennem værket flere steder, er Herr von Winternigg, en lille, gullig olding, som sidder i sin kaleche og symboliserer døden. Se for eksempel Roth 2009: 28.

”Carl Joseph zog noch einmal an seinem Rock, rückte das Koppel zurecht, nahm die Mütze in die Hand und stemmte sie, wie es Vorschrift war, gegen die Hüfte. Der Vater kam, der Sohn schlug die Hacken zusammen, es knallte durch das stille, alte Haus.”²⁶⁴

Det formelle og ritualiserede samvær mellem far og søn kaldes (fra Carl Josephs synsvinkel) en afhøring (Prüfung), og da familien fejrer Carl Josephs udnævnelse til løjtnant, og frøkenen i huset ønsker ham tillykke, bryder Franz (”der Bezirkshauptmann”, amtmanden, som han tituleres med en for bogen karakteristisk antonomasi, hvor ikke karakterernes navn, men deres titel, funktion, stilling, deres forhold til monarkiet, nævnes) straks ind: ”’Beglückwünschen heißt gratulieren’, bemærkede der Bezirkshauptmann.”²⁶⁵ Alt er underlagt det formelles diktat, som det bureaukratiske væsen foreskriver, og det ufleksible og reglementerede i den bureaukratiske livsholdning former et traditionsbundet stivt sind, som der ofte ironiseres over i romanen.²⁶⁶ Autoritet og hierarki opfattes af Franz som naturlige goder, men resulterer også i et tønstungt bureaukrati, der rækker helt ud i de nære relationer mellem mennesker og gør det af med spontanitet og glæde. Historikeren William M. Johnstons dom over det habsburgske bureaukrati er, som nævnt i note 173, hård. Ifølge Johnson infiltrerede det alle dele af samfundet, og formålet med dette bureaukrati var fra centraladministrationens side ”uniformity throughout the empire.”²⁶⁷ Denne uniformitet viste sig blandt andet i netop emblemer så som det gule skjold med den dobbelthovedede, sorte ørn, der var at finde i alle retsbygninger, postkontorer, banegårde og så videre i monarkiet,²⁶⁸ og som også nævnes i citatet ovenfor, hvor Morstin rejser gennem riget.

Efter at Carl Joseph har været i Wien med fru von Taussig, som han har en affære med, vender han tilbage til sin garnison og – iklædt sin militære uniform – betragter han sit civile tøj i klædeskabet:

”Er stand auf, um die offene Tür des Kleiderschranks zu schließen. Da hing, sauber und gerade, eine gebügelte Leiche, der freie, dunkelgraue zivilistische Trotta. Über ihm schloß sich der Kasten. Ein Sarg: begraben! begraben!”²⁶⁹

²⁶⁴ Roth 2009: 29.

²⁶⁵ Roth 2009: 46.

²⁶⁶ Et andet eksempel på det kritisable i de habsburgske traditioner findes i den tåbelige duel mellem Demant og Tattenbach i kapitel 7, hvor de begge mister livet på grund af en fornærmelse udtalt i fuldkab.

²⁶⁷ Johnston 1983: 45.

²⁶⁸ Johnston 1983: 45.

²⁶⁹ Roth 2009: 305.

Det civile tøj besjæles, idet det afsjæles, kan man sige, og Carl Joseph lukker ikke blot skabet, nej, han begraver sin frihed. Modsætningen til Morstin, der jo fremhæver hærens forskellige uniformer som et glædesvækkende tegn på det overnationales tilstedeværelse, er klar. Carl Joseph er altså tilbage i hæren, som er lig med ufrihed for ham. Netop hæren var ifølge Johnston ”a pillar of empire”.²⁷⁰ Den var et oplagt fokus for habsburgsk patriotisme, og det er karakteristisk for Carl Joseph, at han føler sig ubekvem ved en af imperiets grundpiller. Han føler sig således fanget i den militære uniform, og da han før turen til Wien iklæder sig det civile tøj, hedder det: ”Und Carl Joseph stürzte zum Kleiderschrank, holte den grauen Zivilanzug hervor, seine bessere, wichtigere und geheime Existenz, und zog sich um.”²⁷¹ Her er det tydeligt, at det civile sæt tøj symboliserer en ønskværdig tilværelse, et vigtigere og bedre, men også hemmeligt liv; hemmeligt, selvfølgelig, fordi det militære system ikke tillader plads til dette liv. Carl Josephs ulykke er, at han ikke formår at bryde ud af det militære system, og han dør da også i sin uniform, da Første Verdenskrig mod romanens slutning er brudt ud.

Tøjet symboliserer forskellige aspekter i Carl Josephs liv, og det hænger nøje sammen med hans identitet; han forvandles så at sige ved at skifte fra det ene til det andet sæt tøj. Der er dog ingen tvivl om, hvad han foretrækker. Da han er iklædt civil, står der: ”Sofort fühlte er sich heimisch in der Welt, in die er sich begeben sollte, er vergaß sein militärisches Leben.”²⁷² Det civile tøj repræsenterer et frit og hjemligt liv, som Carl Josephs militære karriere afholder ham fra at leve, og som vi skal se er det, at iklæde sig det civile tøj, en slags nostalgisk terapi, en form for *nostos*, der sætter Carl Joseph i forbindelse med ”hjem”, fordi han i friheden uden for militærets rækkevidde kan søge den slovenske bondes idealiserede tilværelse.

Besjælingen af tøj findes flere steder i romanen. I dette tilfælde er det som nævnt en samtidig be- og afsjæling, idet det civile tøj bliver til ”ein gebügelte Leiche”, som må begraves. Sådan forbindes uniformen for Carl Joseph med død, mens den for hans far, amtmanden Franz, er højst viril. Den har sågar sit eget liv. Da Franz skal i audiens hos kejseren for at bede ham hjælpe Carl Joseph ud af sin gæld, iklæder han sig sin gallauniform,²⁷³ og der står: ”Im Schrank hing seine Paradeuniform, an fünf Haken: Frack Weste, Hose, Krappenhut und Degen. Stück für Stück trat die

²⁷⁰ Johnston 1983: 55.

²⁷¹ Roth 2009: 299.

²⁷² Roth 2009: 299.

²⁷³ Det er ingen militær uniform, men den må ikke desto mindre henregnes til de monarkistiske repræsentationer. Franz bærer den jo hos selve kejseren, og der ligner de to mænd hinanden som brødre.

Uniform aus dem Kasten, wie selbständig, und von den vorsichtigen Händen der Hausdame nicht getragen, sondern nur begleitet.”²⁷⁴ Her er uniformen antropomorfiseret, så den selv, kun *ledsaget* af husdamen, træder ud af skabet. Denne forskel i besjælingen af Carl Josephs og Franz’ tøj siger naturligvis en del om deres forhold til det, uniformerne repræsenterer, nemlig Habsburg-monarkiet selv. Hvor Carl Joseph aldrig føler sig hjemme i dets bureaukratiske samfundssystem, så er Franz formalitetens mester. Hos Franz opleves det formelle ikke som tyranni, men som en velsignelse. Han trives i det og finder sågar en vis (nøje afmålt) frihed deri: ”Manchmal schwenkte der Bezirkshauptmann ein bißchen den Stock, es war wie die Andeutung eines Übermuts, der sich in Grenzen zu halten weiß.”²⁷⁵

Tiden sliber Franz til, så han efterhånden kommer til at inkarnere det samlede monarki – ligesom busten i ”Die Büste des Kaisers” (jf. kap. 3.4.1). Franz beskrives som ”eine Persönlichkeit, nicht einer geographisch, sondern einer geschichtlich entfernten Provinz entstiegen, Gespenst vaterländischer Historie und verkörperte Mahnung des patriotischen Gewissens.”²⁷⁶ Franz er et gespenst fra en fjern fortid, men også denne fortids ånd eller ”Geist”. Idet Franz er et sådant spøgelse, pointeres det både, at monarkiet hører til fortiden, og at fortiden bliver ved med at eksistere i ”nutiden” – som ånd, spøgelse, genganger, der fungerer som et memento om monarkiet. Franz er altså en rest af fortid, som gennemtrænger nuet med en anden tid, for nu at parafrasere Rösing om spøgelse (jf. note 153). Sådanne spøgelse findes også hos Sebald, hvilket vi skal se i kapitel 6.4.4. Franz antager karakter af synekdochisk billede på det, der går under. Han materialiserer den monarkiets ånd, som er fraværende i nutiden, og han er spøgelsesagtig i sin dobbelthed af nærvær og fravær. Som memento om monarkiets ånd har han kun én ligemand: selve kejseren. Da de står over for hinanden under audiensen, står der: ”Sie waren, wie zwei Brüder”.²⁷⁷

Franz kommer så tæt på den habsburgske magt, som det lader sig gøre for en Trotta. Ikke desto mindre er han alene i slægten om at stå Habsburg-monarkiets formelle væsen så nær. Det er således kun i et ganske kort tidsspand, at slægten går i ét med det habsburgske bureaukrati, nemlig den tid, hvor Franz er embedsmand. Selvom Franz’ formelle væsen udstilles med ironi, så er der en dybere pointe med det i romanen. Hans insistensen på at holde formerne, på at opføre sig som tradition og hierarki foreskriver, er således del af en livspraksis, der kan forsås som en gennemført kulturkonservativ tilslutning til det hensygnende monarki. Franz – formalitetens mester – holder på

²⁷⁴ Roth 2009: 332.

²⁷⁵ Roth 2009: 45-46.

²⁷⁶ Roth 2009: 336.

²⁷⁷ Roth 2009: 342.

formerne, fordi han ser det som et ideologisk imperativ, som en kamp for at holde sammen på monarkiet ved at hævde nogle af de kulturkonservative værdier, jeg nævnte i delkapitel 3.2. Det er nemlig formerne, som for Franz binder Habsburg-monarkiet sammen, og det er formerne, som holder det moderne på afstand. Det moderne, den nye tid, forbindes til gengæld med umådehold, nationalisme og barbari – formløshed, simpelthen, og det vender jeg tilbage til i delkapitel 3.3.6.

3.3.4 Det galiziske Heimat

Hvor Franz føler sig hjemme i repræsentationerne af monarkiet, må Carl Joseph bryde med dette system for at finde hjem. Tøjet hænger nemlig sammen med det overordnede tema om eksil og hjemkomst, og i dette delkapitel vil jeg se på Carl Josephs *nostos*, hans hjemkomst til og forsøg på realisering af det idealiserede bondeliv, som han gennem hele romanen har længtes nostalgisk efter. Indgangen til dette liv er logisk nok en afsked med den militære uniform, med det liv, der styres af og retter sig mod Wien. I modsætning til tidligere, hvor det civile tøj ”begraves” i skabet, er det nu den militære uniform, der begraves:

”Er kleidete sich langsam um. Zuerst schnallte er den Säbel ab, die Waffe und das Abzeichen seiner Ehre. Vor diesem Augenblick hatte er Angst gehabt. Er wunderte sich, es ging ohne Wehmut [...] Jetzt legte Trotta den Rock ab, den Rock des Kaisers. Er spannte die Bluse über den Tisch, so wie man es in der Kadettenschule gelernt hatte. Er stülpte zuerst den steifen Kragen um, faltete hierauf die Ärmel und bettete sie in das Tuch. Dann schlug er die untere Hälfte der Bluse auf, schon war sie ein kleines Päckchen, das graue Moiree-unterfutter schillerte. Dann kam die Hose darüber, zweimal geknickt. Jetzt zog Trotta den grauen Zivilanzug an, den Riemen behielt er, letztes Andenken an seine Karriere (den Umgang mit Hosenträgern hatte er niemals verstanden). ’Mein Großvater’, sagte er, ’dürfte auch eines Tages seine militärische Persönlichkeit so ähnlich eingepackt haben!’”²⁷⁸

Iklædning og afklædning af tøj bliver i romanen en art symbolske gennemspilninger *en miniature* af den grundlæggende dialektik mellem eksil og hjemkomst, som præger forfatterskabet, fordi tøjet får karaktererne til at føle sig hjemme eller eksilerede. Carl Joseph føler intet vemod ved at aflægge sig

²⁷⁸ Roth 2009: 373-74.

sin militære uniform, men gør det dog med respekt og helt efter forskrifterne. Det understreges ved hans formodning om, at bedstefaderen, selve helten fra Solferino, Joseph, sikkert en gang har gjort det på samme måde. Han knytter an til slægtens militære liv og til slægtens historie med at gå ud af militæret. Hans militære uniform er nu ”eine vorschriftsmäßige zusammengefaltete Leiche”²⁷⁹

Den besjælende og afsjælende metafor går igen i beskrivelsen af tøjet, og pludselig overmandes Carl Joseph af smerte og tårer, der snører hans strube sammen. Han er sammen med den allerede flere gange omtalte Chojnicki og ”wollte etwas sagen”.²⁸⁰ Da han tager afsked med hotelejereren, hedder det på samme måde: ”Leben Sie wohl! Wollte er sagen”.²⁸¹ Begge gange ender det med tavshed, sproget fremstilles som utilstrækkeligt og problematisk, og det er derfor helt logisk, at den civile tilværelse i Galizien, som Carl Joseph har længtes nostalgisk efter fra romanens begyndelse, er præget af tavshed: ”Er war endlich zufrieden, einsam und still”, som der står i romanens næstsidste kapitel.²⁸² Langt om længe har Carl Joseph realiseret den fredelige og idylliske tilværelse, og hvis han endelig taler, er det korte hilsner til bønderne, som han møder på sine gåture i omegnen, hvor han søger et liv i harmoni med naturen:

”Wenn er nicht schlafen konnte, erhob er sich, ergriff den Stock, ging durch die Felder, mitten durch den vielstimmigen Chor der Nacht, erwartete den Morgen, begrüßte die rote Sonne, atmete den Tau und den sachten Gesang des Windes, der den Tag verkündet. Er war frisch wie nach durchschlafenen Nächten.”²⁸³

Dette liv sørger Carl Joseph igen for at koble til slægten, den gamle Trotta-slægt, der hører til i de perifære kronlande, ikke i Wien. I en passage i fortalt monolog hedder det: ”Man lebte wie der Großvater, der Held von Solferino, und wie der Urgroßvater, der Invalide im Schloßpark von Laxenburg, und vielleicht wie die namenlosen, unbekannte Ahnen, die Bauern von Sipolje.”²⁸⁴ Igen går associationsrækken over bedstefaderen, og den ender ved bønderne i Sipolje, der markerer højdepunktet i Carl Josephs *nostos*. At leve som disse bønder er at komme hjem for Carl Joseph, men i romanens ødelæggelses- og undergangslogik må hans tilbagetrukne tilværelse afbrydes. Det

²⁷⁹ Roth 2009: 374.

²⁸⁰ Roth 2009: 375.

²⁸¹ Roth 2009: 375.

²⁸² Roth 2009: 377.

²⁸³ Roth 2009: 377.

²⁸⁴ Roth 2009: 378

sker, da krigen erklæres med kejserens berømte brev: ”An meine Völker!”²⁸⁵ Herefter må Carl Joseph opgive sit fredelige liv og tilbage til hæren. Hjemkomsten varede kort, og Carl Joseph kommer ikke tilbage, for som nævnt dør han i krigen. Romanen synes altså at sige, at man nok kan længes efter den tilværelse, som Carl Joseph er nostalgisk efter, og realisere den kan man også, men kun ganske kort, for så tager historiens gang, den nye tid, skæbnen, eller hvad man nu vil, over og sender den nostalgiske Trotta i krig og død.

Skiftet sker endnu en gang i en ladet beklædningsscene. Denne gang slår teksten om i dramatisk præsens, og synsvinklen installeres hos Chojnicki, Roths såkaldte ”Spiegel-Ich” (jf. note 184). Det er en dobbelt markering af, at der sker noget vigtigt:

”Chojnicki setzt sich. Er sieht zu, wie Trotta sein Zivil ablegt und die Uniform anzieht. Stück für Stück. So hat er vor einigen Wochen erst – aber lang ist es her! – in Brodnitzers Hotel zugesehen, wie Trotta seine Uniform ausgezogen hatte. Trotta kehrt in seine Montur zurück, in seine Heimat. Er zieht den Säbel aus dem Futteral. Er schnallt die Feldbinde um, die riesigen, schwarz-gelben Quasten streicheln zärtlich das schimmernde Metalls des Säbels. Jetzt schließt Trotta den Koffer.”²⁸⁶

Carl Joseph er som alle Roths protagonister en vandrør. Han rejser hjem til den tilværelse, der i hans egen forståelse er hans Heimat, og som vil ophæve hans eksil, men i denne passage står det klart, at en egentlig hjemkomst til bondelivet er umulig i romanen. En sådan hjemkomst er en myte, som hænger sammen med bedstefaderen og den myte, han – på trods af sit oprør – bliver i Mosers malede portræt. En blivende hjemkomst synes umulig. Som Wolfgang Müller-Funk skriver: ”Roths Werk zeugt von einer elementaren Heimatlosigkeit”.²⁸⁷

Fortælleren river Carl Joseph ud af det utopiske Galizien ved at kalde uniformen hans Heimat, hvilket i stedet knytter det sammen med de repræsentative formaliteter. Hermed fremhæves diskrepansen mellem Carl Josephs længsler og den virkelighed, han er stedt i. Den idealiserede bondetilværelse er umulig at realisere på grund af krigen og den nye tid, der kun lader Carl Joseph leve i fred i to uger for så at sende ham tilbage i uniformen, i krig og bort i døden. Hvis der findes et paradys i romanen, så er det disse to uger, hvor Carl Joseph lever et harmonisk og fredeligt liv. Det

²⁸⁵ Med dette manifest erklærede kejseren d. 28. juli 1914 Serbien krig. Manifestet blev spredt i hele monarkiet dagen efter. Se for eksempel Bronsen 1974: 154ff.

²⁸⁶ Roth 2009: 384.

²⁸⁷ Müller-Funk 2012: 19.

er et liv, der synes at indfri hans nostalgiske længsel, men som meget sigende for romanens logik snart igen umuliggøres. Carl Josephs ønskede tilværelse ødelægges af tiden, der kun bringer krig og død. Romanen siger altså ikke noget om, at selve Carl Josephs tilværelse blandt bønderne er falsk eller latterlig, den er bare ikke realistisk i en tid, der domineres af nationalisme og styrer mod undergang.

Når Carl Joseph for en stund lever blandt bønderne i monarkiets periferi, er det kulminationen på et langvarigt ønske. Allerede da han er 15 og elev på kavallerikadetskolen, nærer han nostalgisk længsel mod fortiden. Han vender i ferierne hjem til sin fødeby, den lille købstad ”W.” i Mähren: ”Carl Joseph von Trotta [...] empfand seine Geburtsstadt als eine sommerlichen Ort; sie war die Heimat des Sommers wie seine eigene.”²⁸⁸ Byen som sommerens og hans eget hjemsted peger på en typisk nostalgisk kronotop, nemlig den tabte barndom. En tabt tid, altså, men også et sted, byen ”W.”, hvor solen altid skinner. Nostalgien retter sig tilbage mod opvæksten og længere tilbage mod ophavet, forfædrene, slægten, bønderne i Sipolje, hvor Carl Joseph aldrig har været:

”Carl Joseph aber glaubte, es zu kennen, das Dorf. Er sah es, wenn er an das Porträt seines Großvaters dachte [...] Eingebettet lag es zwischen unbekannten Bergen, unter dem goldenen Glanz einer unbekannten Sonne, mit armseligen Hütten aus Lehm und Stroh. Ein schönes Dorf, ein gutes Dorf!”²⁸⁹

Idet Carl Joseph aldrig har været der, bliver Sipolje en art Heimat i Ernst Blochs betydning: ”etwas das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war”.²⁹⁰ I Carl Josephs forestilling om Sipolje er den idealiseret til et sommerligt, idyllisk sted, hvor bønderne lever i (anti-moderne) harmoni med naturen, og hans forestilling antager karakter af pastoral vision om det gode liv: en fredelig og simpel tilværelse i lykke og harmoni (hvor blot den klassiske pastorales hyrder er udskiftet med slovenske bønder). I Carl Josephs forestilling er Sipolje en idealiseret kronotop, der så at sige ligger uden for historien, i en nærmest mytisk Guldalder, som han længes mod med den nostalgi, der ifølge Laurence Lerner er pastoraldigtningens basale emotion (jf. note 50). Denne vision om Sipolje projiceres imidlertid efterhånden over på Galizien: ”Es war die nördliche

²⁸⁸ Roth 2009: 28.

²⁸⁹ Roth 2009: 74.

²⁹⁰ Bloch 1959: 1628.

Schwester Sloveniens”,²⁹¹ som der står i en fortalt monolog, der med mild ironi viser, at heller ikke når det gælder Carl Joseph kan man ophæve romanens balance mellem sympati/nostalgi og ironi/kritik.²⁹²

Carl Josephs Heimat-projekt er individuelt og eksistentielt og handler om at trække sig tilbage et sted, hvor man hører til. For en nutidig læser vækker hans trasken omkring i mulden muligvis associationer til Heideggers bonde-romantik, men teksten giver os ingen anledning til at kalde Carl Josephs projekt chauvinistisk (jf. Lévinas’ kritik af Heidegger, se delkapitel 2.4.3). For Carl Joseph handler det om i fred og ro at søge et utopisk og absolut tilhørssted, et ”universaler Ort des utopischen Angehörens”, som Paola Bozzi kalder det.²⁹³ Idet *Radetzky marsch* viser det umulige i at virkeliggøre et sådant sted, så kan den med Sebalds ord læses som ”ein Roman der Desillusionierung”,²⁹⁴ men måske er der dog alligevel et håb i romanen, idet Carl Josephs forestillinger om Heimat peger på en anden måde at være i historien på; en måde, der ganske vist er afsondret, melankolsk, ensom, men også fredelig og tilfredsstillende. Desuden peger *Radetzky marsch* gennem Carl Joseph frem mod grev Morstin i ”Die Büste des Kaisers”, hvor Heimat igen søges i Galizien og hvor der, som nævnt, formuleres nogle prægnante billeder af et overnationalt ideal og modbillede til Roths samtids nationalisme. Med Morstin bliver Heimat-projektet aktivistisk og kollektivt, han udvider så at sige Carl Josephs individuelt-eksistentielle projekt og gør det politisk. Morstin gør modstand og insisterer på, at der er andre måder at indrette samfundet på. Det har igen karakter af Heimat i Blochs betydning, som jeg var inde på i teorikapitlet, hvor det er en ultimativ utopi, det sted, hvor menneskets håb endelig er realiseret. Hos Bloch er dette Heimat forbundet til håb. At Heimat i den utopiske forstand ikke realiseres hos Roth, betyder med andre ord ikke, at alt håb er ude. Som Illbruck skriver: ”it is the essence of Heimat [...] that it is still in a state of becoming.”²⁹⁵

²⁹¹ Roth 2009: 152

²⁹² Med ”mild ironi” mener jeg, at det virker komisk, at Heimat så pragmatisk overflyttes til Galizien, når der nu en gang er der, Carl Joseph kan komme til. Omvendt er det væsentlige nok, at begge steder er periferi og dermed med Chojnickis ord Østrigs egentlige centrum.

²⁹³ Bozzi 2005: 43. Dette afsnits behandling af Heimat-begrebet er udfoldet i teorikapitlets delkapitel 2.4.3.

²⁹⁴ Sebald 2012b: 107.

²⁹⁵ Illbruck 2012: 236.

3.3.5 Sump, naturidyl og vanitasmotiv

Når Carl Joseph føler sig hjemme i Galizien, tager naturen sig idyllisk ud for ham. Naturen fremstilles dog også på andre måder, hvilket jeg vil vise kort her, inden jeg afslutter kapitlet med at vende tilbage til konservatismen og kampen mod den nye tid.

De perifære kronlande idealiseres, som vi har set, men de er også farefuldt område i *Radetzky marsch*. De galiziske egne portrætteres således også som et mytisk område på kanten af verden. I kapitel ni, der indleder romanens anden del, står Carl Joseph af toget på monarkiets sidste jernbanestation og skal tjene ved den jægerbataljon, der ligger i garnison længst mod øst ved den russiske grænse. Det er et mystisk og mytisk sted, der i romanens symbolladede og imaginære topografi fungerer som ”mod-sted” til det kejserlige Wien. Hvor Carl Josephs nostalgi er bundet til periferien, så retter Franz’ længsler sig logisk nok mod Wien:

”Er selbst, der Bezirkshauptmann, hatte niemals den Wunsch gespürt, die Heimat seiner Väter zu sehn. Er war ein Österreicher, Diener und Beamter der Habsburger, und seine Heimat war die Kaiserliche Burg zu Wien.”²⁹⁶

Modsætningen til Carl Josephs længsel efter bøndernes usle hytter er selvfølgelig kejserborgen i Wien, der dominerer den wienske topografi – et lyst og civiliseret sted, som udstråler sin guddommelige magt over byen. Mod øst dominerer til gengæld sumpen:

”Sumpfgeborene waren die Menschen dieser Gegend. Denn die Sümpfe lagen unheimlich ausgebreitet über der ganzen Fläche des Landes, zu beiden Seiten der Landstraße, mit Fröschen, Fieberbazillen und tückischem Gras, das den ahnungslosen, des Landes unkundigen Wanderern eine furchtbare Lockung in einen furchtbaren Tod bedeutete. Viele kamen um, und ihre letzten Hilferufe hatte keiner gehört. Alle aber, die dort geboren waren, kannten die Tücke des Sumpfes und besaßen selbst etwas von seiner Tücke. Im Frühling und im Sommer war die Luft erfüllt von einem unaufhörlichen, satten Quaken der Frösche. Unter den Himmeln jubelte ein ebenso sattes Trillern der Lerchen. Und es war eine unermüdliche Zwiesprach’ des Himmels mit dem Sumpf.”²⁹⁷

²⁹⁶ Roth 2009: 151-52.

²⁹⁷ Roth 2009: 155.

Mennesker er som de steder, de bebor, siger citatet. Folk på egnen er skabt af sumpen og besidder derfor noget af sumpens lumskhed. Fremmede derimod kan ikke navigere her og lokkes – med hilsen til Odysseus – i en frygtelig død i de forræderiske sumpe. Det lykkes imidlertid Carl Joseph at slippe igennem og grundlægge et hjem på den anden side af sumpen:

”Sie fuhren zwischen den Sümpfen dahin, die vom Lärm der Frösche widerhallten. Hier werden Sie wohnen!”, sagte Chojnicki. Es war ein kleines Haus am Rande des Wäldchens [...] Hier blieb der Leutnant Trotta.”²⁹⁸

Carl Joseph bliver altså ikke opslugt af sumpen, men kan (man fristes, jf. kap. 2.4.3, til at sige: som en anden Heidegger) bygge og bo i udkanten af skoven, i harmoni med naturen, som bringer ham glæde. Han føler sig som en oprindelig Trottask bonde og gennem hans øjne tager naturen sig idyllisk ud:

”Es schien Trotta, als wäre die Natur niemals so friedlich gewesen wie in dieser Stunde. Man konnte schon mit freiem Aug’ in die Sonne blicken, sie sank, in sichtbarer Schnelligkeit, dem Westen entgegen. Sie zu empfangen, kam ein heftiger Wind, kräuselte die weißen Wölkchen am Himmel, wellte die Weizen- und Kornähren auf der Erde und streichelte die roten Gesichter des Mohns.”²⁹⁹

Ordet idyl stammer fra græsk ”eidyllion”, som betyder lille billede, og ovenstående passage er en klassisk idyl, idet den tematiserer landlig harmoni (og i øvrigt bruger Roth den tyske diminutiv ”-chen”, der ”formindsker” det beskrevne, både i ovenstående og nedenstående idyl: ”Wölkchen” og ”Windchen”). Naturen er for Carl Joseph fredelig som aldrig før, men der er elementer i idyllen, der kan læses som ildevarslende. Solen går ned, og vinden er heftig. Idyllen peger således på det harmoniske, landlige liv, men i en vis forstand også på umuligheden af dets realisering, idet den heftige vind symboliserer de nye tider – ”der blæser nye vinde”, som man siger – og krigens snarlige komme. Igen har vi altså denne dobbelthed, denne romanens grundlæggende dialektik mellem nostalgisk længsel og bevidsthed om tidens ødelæggende gang.

²⁹⁸ Roth 2009: 375.

²⁹⁹ Roth 2009: 379.

I citatet ovenfor er teksten fokaliseret hos Carl Joseph, gennem hvis øjne det faretruende element i idyllen er tydeligt – han synes nærmest instinktivt at vide, at enden er nær. Omvendt hos faderen Franz, som også ser en idyllisk natur, der kun forstyrres af en anderledes ubetydelig flue:

”Der Bezirkshauptmann klinkte das Fenster auf, und sofort drangen die heiteren, maienhaften Geräusche des Hofes ins kleine Zimmer. Man hörte das Säuseln der Bäume, den sachten Atem des Windchens, das übermütige Summen der funkelnden spanischen Fliegen und das Trillern der Lerchen aus blauen, unendlichen Höhen. Der Kanarienvogel schwang sich hinaus, aber nur, um zu zeigen, daß er noch fliegen konnte. Denn er kam nach ein paar Augenblicken wieder, setzte sich aufs Fensterbrett und begann, mit verdoppelter Kraft zu schmettern. Fröhlich war die Welt, drinnen und draußen.”³⁰⁰

Naturen er i Franz’ øjne til som nydelse for mennesket, og Franz betragter naturen *fra* huset, fra menneskelig orden og civilisation. Kanariefluglen er behørigt tæmmet, og kun de summende spyfluer forstyrrer billedet. Fluernes summen beskrives da også som et brud på normerne – deres summen er ”übermütig”.³⁰¹ Forskellen i de to idyller, der ses gennem henholdsvis Carl Joseph og Franz, understreger pointen fra kapitel 3.3.2 om diskrepansen mellem Franz’ forestillinger og virkeligheden; han synes ikke at se undergangens komme, men lever i fuld tiltro til monarkiets bestandighed, mens Carl Josephs med sin melankoli og fornemmelse for de truende elementer i idyllens udkant her fremtræder som en karakter, der er mere på højde med tiden.

De forstyrrende elementer i de to idyller peger imidlertid også på en anden type naturbillede i romanen, nemlig vanitasmotivet, der domineres af fordærv og ådselædende orme, som i bogens symbolske fauna er i familie med spyfluen. Idyllerne er således pauser af fred og harmoni i et forløb domineret af ødelæggelse og forgængelighed. Ødelæggelse og forgængelighed ses i vanitasmotiverne, eksempelvis da fru Slama, Carl Josephs første elskerinde, dør, og hendes legemes opløsning beskrives med en nærmest vellystig kælen for den ulækre detalje: ”Unten lag sie, die fetten, geringelten Würmer begannen soeben, behaglich an den runden, weißen Brüsten zu

³⁰⁰Roth 2009: 177.

³⁰¹ Bemærk i øvrigt brugen af det indefinitte pronomen ”man” i citatets anden sætning, der placerer udsagnet et sted mellem fortælleren og Franz og kan læses som et punkt, hvor overvejningen af stemmer, som karakteriserer den fortalte monolog, findes.

nagen.”³⁰² Eller da Franz’ tjener, Jacques, dør, og ormene optræder igen: ”es erschien ihm [Franz] lästerlich, den Tafelspitz zu genießen, dieweil die Würmer den alten Jacques im Grabe fraßen.”³⁰³ Disse vanitasmotiver kan slå en sidste krølle på undersøgelsen af det formelle, for det biologiske livs skrøbelighed står i modsætning til det formelles bestandighed. Fru Slama begraves og forgår, mens Carl Josephs tøj begraves og består. Og i ”Die Büste des Kaisers” er det netop en repræsentation af monarkiet, der så at sige står for dets genoplivning, nemlig selvfølgelig kejserbusten, der dog også ender med at blive begravet som endnu en allegori for Habsburg-monarkiets undergang.

Som afslutning på behandlingen af *Radetzkymarsch* vil jeg i det følgende vende tilbage til det konservative spor, som slog læsningen an, og som vi har berørt igen gennem Franz’ insisteren på formernes diktat. Det skal især handle om konservatismen som en kritik af den nationalisme, der i løbet af romanen bryder frem og ødelægger monarkiet; om de konservative og nostalgiske karakterers kamp mod ”den nye tid”.

3.3.6 Det er tidens skyld! Kulturkonservativ kritik af modernitet og nationalisme

Som Wolfgang Müller-Funk viser i sin Roth-monografi, er der et klart modernitets- og teknologikritisk spor i Roths forfatterskab.³⁰⁴ Müller-Funk tillader sig således at læse Franz Ferdinand Trotta’s følgende udsagn fra *Die Kapuzinergruft* som en ”Art Selbstecklaration des Autors”. Trotta siger kort og godt: ”Ich bin nicht ein Kind dieser Zeit, es fällt mir schwer, mich nicht geradezu ihren Feind zu nennen.”³⁰⁵ Det er naturligvis en fortælleteknisk mistænkelig slutning af Müller-Funk, men man må give ham ret i, at den rammer holdningen i Roths værk ganske præcist. Denne Trotta’s fjendskabserklæring mod tiden kan umiddelbart forstås som reaktion på 1930ernes nationalsocialisme, men som Müller-Funk viser, løber det modernitets- og samtidskritiske spor gennem hele Roths forfatterskab. Teknik og ”fremskridt” hersker over menneskets liv og ødelægger autentiske, menneskelige fællesskaber – sådan sammenfatter Müller-Funk holdningen hos Roth,³⁰⁶ som vi med kapitlet om konservatismen in mente kan kalde netop konservativ. Den liberale oplysnings ideer om fremskridt og tiltro til teknologien modarbejdes hos

³⁰² Roth 2009: 61.

³⁰³ Roth 2009: 279.

³⁰⁴ Heri ligner Roth og Sebald hinanden. Mere herom i kapitel 6.

³⁰⁵ Roth 2010: 5.

³⁰⁶ Müller-Funk 2012: 121.

Roth, der med Müller-Funks vending fremskriver en ”Dämonologie der Moderne”;³⁰⁷ en figur, som jeg vender tilbage til i kapitlet om Sebald.

De i det foregående delkapitel beskrevne idyller og Carl Josephs *nostos* kan ses som fredelige pauser i en tid, der grundlæggende står i ødelæggelsens tegn. Habsburg-monarkiet med dets overnationale idealer ødelægges af ”tiden”. I forordet til *Radetzky marsch* skriver Roth, at ”ein grausamer Wille der Geschichte” har ødelagt hans fædreland, og i ”Die Büste des Kaisers” taler grev Morstin om historiens unaturlige lune. Franz undskylder i tråd hermed Carl Josephs gæld med ordene ”Die Zeit ist schuld!”³⁰⁸ Denne grusomme vilje, det unaturlige lune og den skyldige tid henviser til samme blinde og tilfældige magt, der ødelægger Habsburg-monarkiet og de værdier, som det i karakterernes (og fortællerens) øjne står for.

Konflikten består mellem den nye tids individualisme, som kaldes ”moderne”, og kulturkonservativ vægt på fællesskab og autoritet. Franz og Skowronnek ser således de værdier, de tror på, forsvinde i den nye tid. Et sted inkarnerer Skowronnek denne forandring i sine børn: ”Manchmal scheint es mir, daß es schon die Grausamkeit ihrer Zeit ist, der Zukunft, die im Schlaf über die Kinder kommt. Ich möchte nicht diese Zeit erleben!”³⁰⁹ Igen har vi den grusomme og ødelæggende tid, og fremtiden fremstår som truende og uønskværdig. Skowronnek og Franz repræsenterer en konservativ fremskridtsskepsis og et ønske om at bevare tingenes orden. For at opnå det, må de gøre oprør mod selve tiden.

Franz og Skowronnek lærer da også hinanden at kende gennem en delt væmmelse ved det ”nymodens”. De kigger på hinanden hen over hver deres avis, hvor de netop har læst en artikel om en slagter, der har vundet en medalje for at spise mest i en ædekonkurrence: ”Und die Blicke der beide Männer sagten zu gleicher Zeit: Wir essen auch gerne Beinflisch, aber diese Idee, eine goldene Medalje für so was zu verleihen, ist doch eine recht neumodische und verrückte Idee!”³¹⁰ Dette nymodens umådehold, det forrykte, formløse moderne, modsættes af Franz’ forhold til mad, som er kontrolleret og domineret af samme formalitet, som resten af hans livspraksis. Hans måltider er afmålte ceremonier, hvor hver enkelt detalje overvåges nøje. Her har vi altså et eksempel på, at Franz’ gennemtrængt formelle væsen og væremåde ikke (kun) skal ses som udtryk for latterligt

³⁰⁷ Müller-Funk 2012: 125.

³⁰⁸ Roth 2009: 324.

³⁰⁹ Roth 2009: 297. Også Carl Joseph står for et brud med det habsburgske. Hans loyalitet retter sig ikke som Franz’ mod Wien, og Carl Joseph dør før Franz, der altså ender med ingen arvinger at have, hverken familie- eller værdimæssigt.

³¹⁰ Roth 2009: 284.

pedanteri, men (også) som en kamp mod det moderne, der forbindes med umådehold, brud på formerne, ja, i sidste ende med nationalisme og barbari.

De sidste repræsentanter for den habsburgske orden – Franz, Skowronnek, kejseren – falder i løbet af romanen ud af den lineært fremskridende tid. I sin ”Rede über den alten Kaiser” skriver Roth: ”Er glaubte, der alte Kaiser, immer noch an die Assimilierungskraft des alten universalistischen, europäischen, österreichischen Gedankens.”³¹¹ Det er denne overnationale tænkning og dens kulturkonserverende ideal, der lider skibbrud i den nye tid. Det begynder med en usikkerhed omkring tidsopfattelsen. For eksempel hos kejseren, som tror, at Carl Josefs far var helten fra Solferino, når det jo egentlig var hans farfar: ”Er konnte sich noch an die Nummer eines Lesestücks erinnern, aber nicht mehr an die Unmenge der Jahre, die er zurückgelegt hatte.”³¹² Og om Franz hedder det, at han føler sig ”von der Zeit betrogen”,³¹³ ligesom hans ”peinlich genauer Sinn für den Gang der Stunden” forsvinder.³¹⁴ Omsider løsriver Franz sig simpelthen fra tiden: ”Die Zeit floß an ihm vorbei, ein breiter, gleichmäßiger Strom, mit eintönigem Rauschen.”³¹⁵ Tiden som flod associerer til antikkens Lethe, glemslens flod, som Franz – den erindrende – netop står udenfor. I øvrigt ligner Franz’ position her fortællerens i indledningen til kapitel otte i citatet med ”damals”. Begge står uden for en tid, som er præget af glemsel og forandring, begge vægter erindringen og fortiden.

Der findes to ofte genkommende udtryk i romanen, som har med tid at gøre (udover det allerede behandlede ”damals”). Det ene er ”als wäre man immer”, som ofte optræder, når karaktererne kommer i kontakt med bondeslægtens levevis. Det peger på kontinuitet og følelsen af at være hjemme i traditionen og slægten. Det andet og oftest forekommende udtryk er: ”Zum erstenmal”, som markerer, at romanen foregår i en brydningstid. Det er påfaldende, hvor mange ting der sker ”for første gang”. Den nye tid kræver nyt, derfor tvinges karaktererne til at handle uvant, og den nye tid er nationalismens tid. Problemet formuleres klart af Grev Chojnicki, der, som nævnt, har en privilegeret plads i Roths persongalleri som en art klarsynet kvasiprofet: ”Die Zeit will uns nicht mehr! Diese Zeit will sich erst selbständige Nationalstaaten schaffen. Man glaubt nicht mehr an

³¹¹ Citeret efter Schiller 1990: 351.

³¹² Roth 2009: 275-76.

³¹³ Roth 2009: 283.

³¹⁴ Roth 2009: 288.

³¹⁵ Roth 2009: 395.

Gott. Die neue Religion ist der Nationalismus.”³¹⁶ Den nye tid står for en omvurdering af alle værdier i romanen.

Chojnicki er altså modstander af den nye tid, men han ved også, at det er frugtesløst at kæmpe imod. I stedet for at tjene fædrelandet, som Franz insisterende og vedblivende gør til det sidste, har han givet op og hengivet sig til ødsle fester og dunkel alkymi. Hvorfor, spørger Franz, og Chojnicki svarer: ”Weil das Vaterland nicht mehr da ist [...] Wir alle leben nicht mehr.”³¹⁷ Der er altså et klart skel mellem på den ene side nation og på den anden side ”Vaterland”, der har konnotationer af tradition, Heimat og ægthed, mens nationen er alt det modsatte. Derfor er monarkiet som fædreland nødvendig for de konservative karakterers eksistens. Findes monarkiet ikke længere, så findes heller ikke Trottaerne. Derfor kan Carl Joseph tænke: ”Ich bin der letzte Trotta!”³¹⁸ Deri får han nu ikke ret, for Franz overlever ham og står i bogens slutning alene tilbage som et spøgelse fra en fjern fortid.

I løbet af bogen optræder flere og flere tegn på den nye tid: Fagforeninger dannes, arbejderne strejker, serbisk og preussiske nationalister demonstrerer. Franz hader det, men allermest hader han ordet revolution.³¹⁹ Han foragter de flammende ideologiske utopier og ser den nationalistiske mobilisering som et angreb på hans egen person. Grunden til dette had er selvfølgelig, at nationalismen ses som det, der ødelægger Habsburg-monarkiet og udsletter de værdier, det repræsenterer: Hierarki, ansvar, fællesskab, tolerance, autoritet, gudstro og så videre ud af den lange remse af konservative stikord, som jeg citerede Anders Ehlers Dam for i kapitlet om kulturkonservatismen ovenfor.

Et andet tegn på den nye tid er ”Internationale”, der i romanens slutning spiller kontrapunktisk til traditionalisternes hymne, Radetzky-Marchen, og er lyden af den nye tid.³²⁰ Da der således udbryder oprør og demonstrationer i kapitel 14, synger demonstranterne Internationale ”in drei Sprachen”.³²¹ Det er nye toner på egnen: ”ein Lied, das der Leutnant noch niemals gehört hatte. In dieser Gegend hatte man es noch kaum gehört.”³²² Carl Joseph, løjtnanten, er fanget mellem på den ene side slægtens ”gamle” tid, der, som vi har set, følger ham i skikkelse af maleriet

³¹⁶ Roth 2009: 196.

³¹⁷ Roth 2009: 195.

³¹⁸ Roth 2009: 189.

³¹⁹ Jf. kap. 3.2, Burkes kritik af den franske revolution og den generelle konservative valorisering af reform frem for revolution.

³²⁰ Roth hadede i øvrigt kommunismen lige så meget som nationalsocialismen; for ham var de begge gudløs fascisme. Bronsen 1974: 457.

³²¹ Roth 2009: 253.

³²² Roth 2009: 253.

af bedstefaderen og i de nostalgiske længsler, og den ”nye tid”, som han i dette kapitel står ansigt til ansigt med. Han befaler sine mænd at skyde ind i den demonstrerende mængde, og som en art spejlszene til bedstefaderens redning af kejseren i romanens første kapitel såres også Carl Joseph i sin kamp for monarkiets opretholdelse (de får sågar begge brud på nøglebenet). Carl Joseph plages resten af romanen af sin voldelige handling, og som nævnt ødelægges han i bruddet mellem de to tider: ”er sah die Zeiten wie zwei Felsen gegeneinanderrollen, und er selbst, der Leutnant, ward zwischen beiden zertrümmert.”³²³

Der er ingen tvivl om, at det er den nye tid, der ”vinder” og lever videre, mens den gamle tid kun findes i erindringen – og i romanen *Radetzkmarsch*. Ulykken for de kulturkonservative modernitets- og samtidskritikere i *Radetzkmarsch* er således, at tiden kværner videre og destruerer monarkiet. Müller-Funk skriver, at Roths værk kan ses som en ”Metapher für die Unmöglichkeit, die alte Ordnung wiederherzustellen.”³²⁴ *Radetzkmarsch* viser monarkiets ulevedygtighed, dets endegyldige forsvinden i historien, samtidig med at den i sin sympati med de nostalgiske karakterer og i selve den sproglige fremstilling af monarkiet udtrykker en illusionsløs og refleksiv nostalgi rettet mod monarkiet.

Det, som skinner igennem og består på trods af den klare kritik af monarkiet og på trods af romanens stadige pointerende af dets nærmest skæbnebestemte ulevedygtighed og undergang, er en forkærlighed for værdier, som Roth så (delvist) realiseret i Habsburg-monarkiet. Hans ven fra Amsterdam-tiden, Anton van Duinkerken omtaler Roths ”Liebe für verlorene Traditionen”,³²⁵ og Irmgard Keun, forfatter og Roths livslange veninde, omtaler Roths erindrede monarki som hans ”Heimat des Denkens und des Fühlens”.³²⁶ Hun fortæller ligeledes, at Roth i sine pauser fra arbejdet med *Radetzkmarsch* brugte tiden på at skrive artikler mod Nationalsocialismen. Martin Fuchs, der som Roth var med i den monarkistiske bevægelse, skriver om Roth: ”Er kannte die Schwierigkeiten und Gebrechen der Monarchie, aber als Jude und Galizier glaubte er eine Toleranz und Ritterlichkeit im österreichischen Vielvölkerstaat seiner Jugend erlebt zu haben, die er nachher in den Nationalstaaten nicht mehr zurückfinden konnte.”³²⁷ Denne opvurdering af monarkiet i sammenligning med samtiden, denne kærlighed til det forgangne og til tolerancen og ”ridderligheden”, dette had mod den nye tids nationalsocialisme, alt dette synes at blive reflekteret i

³²³ Roth 2009: 254

³²⁴ Müller-Funk 2012: 131-32.

³²⁵ Citeret efter Bronsen 1974: 465.

³²⁶ Citeret efter Bronsen 1974: 473.

³²⁷ Citeret efter Bronsen 1974: 481.

Radetzkmarsch, som steder en verden til hvile i en litterær tolkning, et litterært mindesmærke, der grundlæggende svinger dialektisk mellem to tonearter: den ironisk-kritiske og den sympatiserende-nostalgiske.

3.4 Drømmen om monarkiets genopstandelse: "Die Büste des Kaisers"

Hvis *Radetzkmarsch* sætning for sætning folder Habsburg-monarkiet sammen og begraver det med et bittersødt "damals", så genopliver grev Morstin det i "Die Büste des Kaisers" – i hvert fald for en stund. Hvorfor søger Morstin en sådan gen- og hjemkomst, kunne man spørge. Blandt andet fordi det giver mening! Som der står om folket i det østlige Galizien, hvor grev Morstin bor, så værger de sig imod "die unbegreiflichen Launen der Weltgeschichte."³²⁸ Nostalgien, som sender dem tilbage i tiden, er med Elisabeth Bronfen en "beskyttelsesfiktion".³²⁹ En fiktion, altså, der skaber et meningsfuldt narrativ mod verdenshistoriens ubegribelige luner, for hjemkomsten kan læses som en art iscenesættelse, der positivt valoriserer en række kulturkonservative værdier og danner et modbillede til Roths samtids nationalsocialisme – til den nye tid, som er menings- og værdiløs i de nostalgiske karakterers øjne. Müller-Funk kalder Roths billede af monarkiet for en "Metakritik der Moderne" og "Gegenwelt zu Nationalismus".³³⁰ Forfatterskabets mest prægnante iscenesætter af en sådan modernitetskritisk modverden er som nævnt grev Morstin, som det skal handle om nu.

3.4.1 At *performe* Habsburg-monarkiet

I den østlige del af Galizien forsøger et lille samfund således at leve videre, som om monarkiet slet ikke var gået under. Fortællingen foregår ellers, i modsætning til *Radetzkmarsch*, klart i en tid, hvor monarkiet *er* gået under. "Roth affirms in this novella the relative humanity of the old empire",³³¹ skriver Tonkin om "Die Büste des Kaisers", som i Tonkins bog udgør det bedste argument for en læsning af Roths værk som nostalgisk. Hun fortsætter: "but at the same time he implicitly questions the narrator's and the Count's memory of the Austro-Hungarian Empire as 'ein kleines Abbild der bunten Welt' [...] as a place for supranational harmony."³³² Fortællingen opvurderer altså nok det gamle monarki, men sætter spørgsmålstejn ved om det nu også var, som Morstin husker det – hævder altså Tonkin. Det er en god pointe, og det er vigtigt at understrege, at

³²⁸ Roth 2011: 301.

³²⁹ Bronfen 1998: 259.

³³⁰ Müller-Funk 2012: 114.

³³¹ Tonkin 2008:197.

³³² Tonkin 2008: 197.

det monarki, der søges genetableret af Morstin i fortællingen, naturligvis ikke skal forstås som et forsøg på spejling af det faktiske, historiske Habsburg-monarki, men som et af den nostalgiske erindrings forvandlingsspejl formet og idealiseret monarki, som denne fortælling, præcis som *Radetzkymarsch*, viser ikke kan realiseres.

Efter at have tjent som frivillig i Første Verdenskrig, foretager grev Franz Xaver Morstin den første af sine to hjemkomster i fortællingen. Denne første *nostos* leder ham til at overveje, om han overhovedet stadig har hjemme i det galiziske Heimat:

”Aber statt die Heimat Lopatyny als wiedergefundene Heimat zu begrüßen, begann der Graf Morstin, sich rätselhaften und ungewohnten Überlegungen über das Problem der Heimat überhaupt hinzugeben. Nunmehr, dachte er sich, da dieses Dorf Polen gehört und nicht Österreich: Ist es noch meine Heimat? Was ist überhaupt Heimat? Ist die bestimmte Uniform des Gendarmen und des Zollwächters, der uns in unserer Kindheit begegnet ist, nicht ebenso Heimat wie die Fichte und die Tanne, der Sumpf und die Weise, die Wolke und der Bach?”³³³

Denne afhandling handler overordnet om det, jeg har kaldt eksilets og hjemkomstens problemkompleks, og netop hjemkomsten stiller Morstin ansigt til ansigt med det, fortælleren kalder ”das Problem der Heimat”. I første omgang er det tydeligt, at greven ikke oplever en harmonisk hjemkomst. Han føler ikke den ro i hjemkomsten, som eksempelvis Carl Joseph gør, men begynder straks at gruble over hjemstavns væsen. Konklusionen på hans overvejelser bliver, at selvom egnen ligner sig selv, og naturen er den samme, så er hjemstavnen ikke længere hjem. Det skyldes, at uniformerne ikke længere er de samme, det vil sige at det, uniformerne repræsenterer, nemlig Habsburg-monarkiet (jf. kap. 3.3.3), ikke længere eksisterer. Det vigtigste for greven er altså ikke den specifikke lokalitet, men snarere ideen om det overnationale faderland. Fortælleren fortsætter således med at gengive grevens tanker i citeret (tanke)monolog:

”Die unnatürliche Laune der Weltgeschichte hat auch meine private Freude an dem, was ich Heimat nannte, zerstört. Jetzt sprechen sie ringsherum und allerorten vom neuen Vaterland. In ihren Augen bin ich ein sogenannter Vaterlandsloser. Ich bin es

³³³ Roth 2011: 293.

immer gewesen. Ach! Es gab einmal ein Vaterland, ein echtes, nämlich eines für die ‘Vaterlandslosen’, das einzig mögliche Vaterland. Das war die alte Monarchie. Nun bin ich ein Heimatloser, der die wahre Heimat der ewigen Wanderer verloren hat.”³³⁴

Det, folk taler om som nyt fædreland, er egentlig en ”nation”, mens det ægte faderland er grevens Heimat, hans utopiske ”Vaterland für die Vaterlandslosen”, det i erindringen idealiserede Habsburg-monarki. Som i *Radetzkmarsch*, hvor fortælleren synes at støtte Carl Josephs ”Ak, man var ingen bonde” (jf. kap. 3.3.2), så synes også grevens ”ak!” at være delt af fortælleren og at svare til fortællingens overordnede værdisystem, selvom det forekommer i citeret monolog, eftersom fortælleren, som vi skal se, klart sympatiserer med Morstin, og eftersom fortællingen, som nævnt ovenfor, på et helt overordnet plan kan læses som netop en længselsfuld rækken ud efter det ideal, som ”ak” udtrykker sorg over at have mistet.

Som også Tonkin påpeger, siger fortællingen ikke, at monarkiet *faktisk* var sådan, som Morstin fremstiller det; alligevel læser hun (og jeg) fortællingen som en positiv valorisering af det forgangne monarki i sammenligning med ”samtiden”. Netop denne kontekstualiserende sammenligning er vigtig, fordi monarkiet fremstår som langt ønskværdigere end den nationalisme-dominerede samtid, også selvom det næppe var det overnationale samfund, som Morstin forestiller sig.

Når jeg hævder, at stedet for Morstin er mindre vigtigt end ideen om det overnationale, så betyder det ikke, at stedet er uden betydning. Som jeg har været inde på ovenfor, er det altid i netop det østlige Galizien, at det overnationale monarki søges og søges reetableret. Det så vi med Carl Joseph i *Radetzkmarsch*, og det ser vi her, i ”Die Büste des Kaisers”. Fortællingens første sætning placerer os således netop i Galizien:

”Im früheren Ostgalizien, im heutigen Polen, sehr ferne der einzigen Eisenbahnlinie, der Przemyśl und Brody verbindet, liegt das Dörfchen Lopatyny, von dem ich im Folgenden eine merkwürdige Geschichte zu erzählen gedenke.”³³⁵

Fortællingen finder altså sted i det historiske Galizien, der ”nu” – det vil sige på fortælle tidspunktet – er en del af Polen. Fortælleren fortsætter i en belærende tone med at ”undskylde”, at han indleder

³³⁴ Roth 2011: 294.

³³⁵ Roth 2011: 283.

fortællingen med at fortælle om den historisk-politiske baggrund, det vil sige det faktum, at Galizien tidligere var en del af ”der alten österreichisch-ungarischen Monarchie”.³³⁶ Fortælleren gør altså et nummer ud af slå den historisk-politiske kontekst fast med angivelsen af faktiske bynavne som Przemyśl og Brody. Det er med andre ord vigtigt, at fortællingen foregår i netop Galizien.

Morstin står for genetableringen af et forestillet og idealiseret monarki, og han placeres af fortælleren i en eksplicit historisk og geografisk kontekst. Det er vigtigt at få med, fordi fortælleren synes at sympatisere med Morstins projekt, hvor umulig og utidssvarende det så end er. Nok fremstår Morstin latterlig for sin samtid, men fortælleren kalder ham eksempelvis ”ein Mann von besonderer Gnade und Art”,³³⁷ og da fortælleren gengiver en passage fra Morstins erindringer, hvori han – Morstin – formulerer sin allerede omtalte metafor om monarkiet som et hus, så sker det ”mit seiner Erlaubnis”, hvilket antyder et nært forhold mellem de to.³³⁸ Indledningsvis præsenteres greven som følger (jeg har citeret passagen ovenfor, men den skal med i denne sammenhæng også):

”Wie so viele seiner Standesgenossen in den früheren Kronländern der österreichisch-ungarischen Monarchie war er einer der edelsten und reinsten Typen des Österreichers schlechthin, das heißt also: ein übernationaler Mensch und also ein Adeliger echter Art [...] Er sprach fast alle europäischen Sprachen gleich gut, er war fast in allen europäischen Ländern heimisch, seine Freunde und Verwandten lebten verstreut in der weiten und bunten Welt.”³³⁹

Dette er fortællerens stemme og fortællerens beskrivelse af Morstin, og passagen ligger i begyndelsen af fortællingen, hvor vi endnu ikke er gledet ind i Morstins tanker. Fortælleren sympatiserer altså med Morstin, og fortællerens eksplicitte fremhævelse af den galiziske kontekst kan læses som tegn på, at ideen om det overnationale har særlig gode kår i netop det østlige Galizien. Sådan spiller det konkrete sted alligevel en væsentlig rolle i fortællingen.

I delkapitlet om *Radetzkymarsch* citerede jeg nogle passager fra ”Die Büste des Kaisers”, som udtrykker ideen om det overnationale. Mest prægnant formuleres ideen ikke desto mindre i grevens allegori om monarkiet som et hus:

³³⁶ Roth 2011: 283.

³³⁷ Roth 2011: 309.

³³⁸ Roth 2011: 309.

³³⁹ Roth 2011: 283-84.

”Meine alte Heimat, die Monarchie, allein war ein großes Haus mit vielen Türen und vielen Zimmern, für viele Arten von Menschen. Man hat das Haus verteilt, gespalten, zertrümmert. Ich habe dort nichts mehr zu suchen. Ich bin gewohnt, in einem Haus zu leben, nicht in Kabinen.”³⁴⁰

Grevens monarki er et hus med plads til alle, en miniature for det hele monarki og et billede på ideen om det overnationale. Som fortælleren siger tidligere i fortællingen: ”Ein kleineres Abbild der bunten Welt war eben die kaiser- und königliche Monarchie, und deshalb war sie die einzige Heimat des Grafen.”³⁴¹ For Gaston Bachelard er huset netop en skalareduktion af og metafor for verden, og ”values become condensed and enriched in miniature”, som han skriver i *The Poetics of Space*.³⁴²

Flere steder i fortællingen fremhæves værdier, som med kapitel 3.2 in mente kan kaldes kulturkonservative: gennem generationer er skabt en tradition for velgørenhed, som greven holder ved lige af pligt; han bekender sig til ”die überlieferte Hierarchie”; og naturligvis til Gud, konge/kejser og det (”ægte”) fædreland.³⁴³ At det overnationale ideal udtrykkes i allegorien med huset, som med Bachelard netop står for en kondensering af værdier, kan også henregnes til denne kulturkonservative tænkning. Huset bærer på traditioner, danner rammen for familien, for fællesskab, her foregår social opdragelse og kulturel dannelse, huset skaber kontinuitet mellem generationerne og så videre.³⁴⁴

Ulykken for greven er altså, at nationalismen har splittet huset op i kabiner og dermed fjernet fundamentet for de kulturkonservative værdier, og det er årsagen til, at greven først og fremmest vil bekæmpe det nationale: ”Er hatte keine andere sichtbare Leidenschaft als die, die ’Nationalitätenfrage’ zu bekämpfen,” som der står.³⁴⁵ Igen synes fortælleren at støtte Morstin, idet han med sin forkærlighed for kontekstualisering skriver:

³⁴⁰ Roth 2011: 309-10. Huset henviser til noget specifikt uden for fiktionen og er derfor en allegori.

Betydningsforbindelsen mellem hus og monarki er ikke konventionel, men opbygges alene i selve fortællingen.

³⁴¹ Roth 2011: 284.

³⁴² Bachelard 1994: 150. Mere herom i kapitlet om Sebald.

³⁴³ Roth 2011: 287, 288.

³⁴⁴ Huset er således et centralt topos i den konservative tanke, og huse med denne betydning ses i flere andre litterære værker fra det 20. århundrede – eksempelvis i Thomas Manns *Buddenbrooks*. Ligesom Roth var også (den tidlige) Mann kulturkonservativ, og netop det buddenbrookske hus er en rammende metafor for den konservative tanke.

³⁴⁵ Roth 2011: 290.

”Man hatte im neunzehnten Jahrhundert bekanntlich entdeckt, daß jedes Individuum einer bestimmten Nation oder Rasse angehören müsse, wollte es wirklich als bürgerliches Individuum anerkannt werden. ’Von der Humanität durch Nationalität zur Bestialität’, hatte der österreichische Dichter Grillparzer gesagt. Man begann just damals mit der ’Nationalität’, der Vorstufe zu jener Bestialität, die wir heute erleben.”³⁴⁶

Her glider grevens had mod nationalismen sammen med Grillparzers berømte sætning og fortællerens vurdering, at nationalismen førte frem til den bestialitet, ”vi oplever i dag”. Det er i dette lys, at Roths værker kan ses som samtidskritiske: nostalgien tegner et (overnationalt) modbillede til samtidens nationalisme. I sådanne tilfælde kan vi, med John J. Su (jf. kap. 2.2.3), tale om en nostalgis etik:

”[L]iterature can contribute to ethics by virtue of acquainting readers with different worlds and providing alternative ways of perceiving familiar ones. Narratives of ‘inauthentic’ experiences like nostalgia can offer a unique contribution in this regard, encouraging readers to perceive present social arrangements with respect to idealized images of what could have been.”³⁴⁷

For Su ligger det etiske potentiale i nostalgien i dens idealbilleder, som man kan bruge til at forstå sin samtid med. Den skaber med andre ord billeder af verden, som den *kunne* have været. Eller som den måske kan blive. Som Illbruck skriver:

“Nostalgia’s much maligned drive to a *Wiederholung* calls for a *re-fetching* not of a self-identical past but of this real and really appearing though still undischarged *not-yet*, which is to say: nostalgia calls for a repetition of an end that is more than a simple return, even if that end has never yet been a concrete present [...] To repeat must not be a simple return to *the* past but a repetition that brings the end to be repeated back into a present capable of opening a future.”³⁴⁸

³⁴⁶ Roth 2011: 290.

³⁴⁷ Su 2005: 56.

³⁴⁸ Illbruck 2012: 250.

Illbrucks forsvar for nostalgien er den vel nok mest positive udlægning af nostalgis potentiale, idet han gør nostalgien til det, man kunne kalde en ansvarlig utopismes emotion og erfaringsmodus. Det ville være problematisk at hævde, at nostalgien altid og nødvendigvis, universelt, er ”etisk”, men i lokale tilfælde kan den udgøre en kritik af en samtid og et modbillede, der rummer et bud på, hvordan man (i fremtiden) lever det gode liv, hvilket netop er etikkens opgave, hvis man forstår etik i Aristoteles’ forstand som en filosofisk begrundet lære om det gode liv.³⁴⁹ I værker som ”Die Büste des Kaisers” og *Radetzky* idealiseres fortiden, men samtidig viser værkerne, at der er tale om en idealisering, som aldrig var fuldt realiseret. Denne dobbelthed er kendetegnende for den refleksive og kritiske nostalgi i disse to værker, der ved at skabe billeder af, hvordan verden kunne have været, og måske kan blive, indfrier nostalgis etiske potentiale. Som jeg citerede Christina J. Hodge for tidligere:

“Those embroiled in nostalgia do far more than wallow in sentimental denial. By invoking a ‘lost and longed for earlier period’, they are ‘involved in escaping or evading, in critiquing or in mobilizing to overcome the present experience of loss of identity, lack of agency, or absence of community’”.³⁵⁰

Visse karakterer i ”Die Büste des Kaisers”, især de unge embedsmænd, anser greven for at være idiot, men i fortællerens øjne er han snarere en form for helt, der stædigt kæmper for det overnationale i en tid, der ikke vil vide af det. Hvis vi husker tilbage på kejseren, der i *Radetzky* kritiseres for blot at se apatisk til, mens nationalismen ødelægger monarkiet, så har vi i Morstin en anderledes stædig forkæmper for (det forestillede) monarki, og en modsætning mellem wiensk apati og galizisk kampgejst. Fortællingens første kapitel, hvori fortælleren sætter scenen, slutter med denne kommentar: ”Denn die alte österreichisch-ungarische Monarchie starb keineswegs an dem hohlen Pathos der Revolutionäre, sondern an der ironischen Ungläubigkeit derer, die ihre gläubigen Stützen hätten sein sollen.”³⁵¹ Det er altså ikke i første omgang de revolutionære, men derimod monarkiets støtter, der fører det i undergang ved ikke at forvalte det

³⁴⁹ Aristoteles 2000.

³⁵⁰ Hodge 2011: 120.

³⁵¹ Roth 2011: 289.

ordentligt – en tankegang, vi også så i *Radetzkymarsch* og som tillige findes i *Die Kapuzinergruft* (jf. note 395).

I *Radetzkymarsch* er det dog især den ”nye tid”, der ødelægger monarkiet, og også i ”Die Büste des Kaisers” er den nye tid ødelæggende. Men mødet med den nye tid er også en erkendelsesproces. Da Morstin vender hjem efter krigstjeneste, oplever han den hjemkomstens erkendelse, som Gadamer taler om (jf. note 21), nemlig at hjemmet ikke længere er det samme. Derfor rejser han til Schweiz i den ”trügerischen Hoffnung” at han kan glemme sin ulykke, hvilket naturligvis ikke lykkes. Rejsen bliver nemlig en art tidsrejse ind i den nye tid og dermed et møde med den gudløshed, den mangel på respekt og hierarki, kort sagt: den modernitet, som Morstin hader. I en bar ser greven et selskab lege i fuldskab med en kopi af Stefanskronen, hvilket fører til den for greven smertefulde erkendelse, at verden er forandret. Morstin slår manden med kronen i gulvet og rejser tilbage til Galizien – det er hans anden *nostos*. Her, i sin anden hjemkomst, begynder han ikke med at reflektere over hjemstavnens væsen, men går anderledes handlekraftigt til værks. Han indstifter nemlig en ”som om-verden”, en verden, der simpelthen lader, som om den er Habsburg-monarkiet. Morstin henter således den buste af kejseren, som en bondedreng har lavet, og som blev gemt væk ved krigens udbrud, frem og stiller den foran sit gods. Den repræsenterer selvfølgelig monarkiet og specifikt dyrkelsen af kejseren som symbolsk far. Og nu, hvor den hentes frem, repræsenterer den Morstins ”som om-verden”:

”Und vom nächsten Tag an – als hätte es keinen Krieg gegeben – als gäbe es keine neue polnische Republik – als ruhte der alte Kaiser nicht längst schon in der Kapuzinergruft – als gehörte dieses Dorf Lopatyny noch zu dem Gebiet der alten Monarchie [...]”³⁵²

Med Britta Timm Knudsen kan vi sige, at vi her har et eksempel på nostalgis konjunktiviske modus – verberne ”hätte”, ”gäbe” og så videre er netop i grammatisk konjunktiv. Busten bliver således i fortællingen et tegn, der åbner en passage i hypotetisk konjunktiv og skaber en verden, der genopfører monarkiet ved at lade som om, det slet ikke er gået under. Morstin og folket på egnen længes nostalgisk efter monarkiet og genopfører det simpelthen med al den foragt for tidens gang og virkeligheden, som det kræver. Det er umiddelbart et eksempel på den restorative nostalgis

³⁵² Roth 2011: 303.

ambition ført ud i livet. Med Boym kendetegner det denne nostalgitendens, at den “proposes to rebuild the lost home and patch up the memory gaps [...] Restorative nostalgia manifests itself in total reconstruction of monuments of the past.”³⁵³ Greven begynder igen at gå i sin gamle uniform, og gennem vojvoden i Lwóws øjne ser han ud ”wie ein Gespenst aus einem für ihn, den Woiwoden, längst abgelaufenen Kapitel der Geschichte.”³⁵⁴

Ligesom Franz i *Radetzky* er også Morstin for den nye tid et spøgelse fra en fjern fortid. Også greven står således for en genindførelse af fortiden i nutiden og dermed en overvejning eller ophobning af tider. Han er et spøgelse, en rest fra en forgangen tid, der viser sig for nutiden og insisterer på fortidens fortsatte relevans og eksistens.³⁵⁵ For vojvoden er Franz en latterlig figur, men også en oprører, en repræsentant for det gamle styre, som nægter at bøje sig. Fortællerens sympati er på grevens side, men resten af fortællingen kan læses som en sympatiserende, elegisk-ironisk, reflektivt nostalgisk, dekonstruktion af det habsburgske hus, som Morstin forsøger at genopbygge.

Den konjunktiviske verden, som greven nostalgisk bygger op, skabes af fortidens ruiner, men illustrerer også fint pointen fra teorikapitlet, at nostalgien ofte har et utopisk aspekt. Med nostalgien forsøger greven jo at bygge en bedre verden op for fremtiden. Som nævnt ligner det umiddelbart et restaurativt-nostalgisk projekt, men teksten viser flere tegn på, at greven hverken er tosset eller virkelig tror, at han kan genopbygge et perfekt snapshot af fortiden. I sidste kapitel, da han for tredje gang er gået i eksil (første gang er krigstjenesten, anden gang opholdet i Schweiz), er han fuldt ud klar over projektets umulighed og beskrives af fortælleren som ”gefaßt und friedvoll”.³⁵⁶ Greven er med den nye tids øjne tosset, men teksten synes at sige os, at han ikke er nogen ekstremistisk, verdensfjern tosse. Han er i stand til at reflektere over hjemstavnens væsen, og i baren i Schweiz oprøres han ikke kun over formløsheden og den fordrukne løssluppenhed,³⁵⁷ men også over, at ”nattens spøgelse” ved ”de nyfødte nationers vugge” ikke blot ringeagter grevens gamle verden, men også det nationalt sindede oprør, der førte til denne nye verden:

³⁵³ Boym 2001: 41.

³⁵⁴ Roth 2011: 306. Vojvod er polsk for den administrative leder af en region, vojvoden er altså den nye tids leder af området, hvor greven var den gamle tids.

³⁵⁵ Denne type ophobning af tid, hvor spøgelse kommer frem, kommer jeg i stor udstrækning tilbage til i Sebald-kapitlet, hvor det spiller en central rolle i min læsning af især *Austerlitz*.

³⁵⁶ Roth 2011: 310.

³⁵⁷ Og de flagrende bukser (Roth 2011: 297), som mændene er iklædt. Roth gik selv i bukser med snævre bukseben, som det var mode blandt ”der altösterreichischen Leutnants”. Bronsen 1974: 471.

”Um den Sieg dieser Menschen vorzubereiten, waren Hunderttausende unter Qualen gestorben – und Hunderte durchaus ehrlicher Sittenprediger hatten den Untergang der alten Monarchie vorbereitet, ihren Zerfall herbeigesehnt und die Befreiung der Nationen!”³⁵⁸

Det er grevens tanker, vi hører her i fortalt monolog, og de demonstrerer, at han faktisk forstår og føler med sine anti-monarkistiske modstandere og altså ikke er nogen tosset og ekstremistisk monarkist.

Der er et ekko i ovenstående citat fra indledningen på kapitel otte i *Radetzkymarsch*, hvor fortælleren kritiserer den nye tid for dens glemsel og mangel på sorg og tavshed over de døde. Den verden, Morstin i Schweiz befinder sig i, er altså en verden, der er ren og fuldendt overflade, hvor ”hullerne” ikke får lov at fylde (jf. kap. 3.3.2), hvor folk i modsætning til de trods alt velmenende idealister, der bekæmpede monarkiet, er dekadente nihilister og desuden ”geil, krumbeinig, würdelosen Greisen, nichtsnutzigen Stutzern”, som ”mit satten und dennoch unersättlichen Mäulern das vergangene lästerte, die Gegenwart ausbeutete und das zukünftige preisend verkündete.”³⁵⁹

I sin anden hjemkomst vender greven hjem til ”die Trümmer meiner alten Heimat”, som det hedder.³⁶⁰ Det er ruiner, han vender hjem til, og det peger på, at greven ved, at fortiden er endegyldigt ovre. Det gør bønderne på egnen dog ikke. De modtager ham ”als hätte es keinen Krieg gegeben, keine Auflösung der Monarchie”.³⁶¹ Her har vi første gang det hypotetisk konjunktive (”als hätte”), og det er altså bøndernes ”som om-verden”, som greven performativt overtager ved at finde busten frem og iscenesætte hele genopførelsen af det tabte monarki. Hans genopførelse er så at sige et bevidst og symbolsk oprør – en art fiktion, hvor greven, som reaktion på virkeligheden, lader som om og som en anden Hamlet frivilligt spiller rollen som ”gal”. I det hypotetisk konjunktive ligger jo også en implicit information om, at det ”i virkeligheden” forholder sig anderledes end de hypotetisk konjunktive udsagn siger. Med dette ”als+konjunktiv” har vi altså fortællingens svar på *Radetzkymarschs* ”damals”, det mindste formelle element, hvori den bittersøde nostalgi kan høres, fordi hele modstillingen mellem en kritiserbar nutid og en bedre fortid, der ikke desto mindre er uigenkaldeligt tabt, ligger i disse enkelte ord.

³⁵⁸ Roth 2011: 297.

³⁵⁹ Roth 2011: 296, 297.

³⁶⁰ Roth 2011: 300.

³⁶¹ Roth 2011: 300.

Det er da også greven, som, efter at vojvoden har krævet busten fjernet, taler til folk på egnen og pointerer, at monarkiet er endegyldigt dødt: ”es hat keinen Sinn, nicht einzusehen, daß es tot sei”, siger han.³⁶² Han taler her med samme illusionsløse og klarsynede stemme, som en anden vigtig polsk adelsmand i forfatterskabet, nemlig selvfølgelig grev Chojnicki. I stedet for blot at fjerne busten, vil greven dog begrave den ”mit aller Feierlichkeit und Ehrfurcht, die einem toten Kaiser gebühren.”³⁶³ Langt fra at være en verdensfjern romantiker, fremstår greven her som en art performancekunstner, der for en tid iscenesætter en ”som om-verden”, der på karnevalistisk vis danner et modbillede til den faktiske virkelighed. Med andre ord: greven længes efter monarkiet, men hans nostalgi er – med sit fokus på ruinen, tidens irreversabilitet og den poetiske, skabende dvælen ved fortiden – tydeligt refleksiv.

Busten er, som nævnt, del af dyrkelsen af den symbolske far. Den er metaforisk billede på denne symbolske far og en mestersignifiant, der binder grevens performede monarki sammen. Men busten kan også ses som det mindste led i den skalareduktion af Habsburg-monarkiet, som også huset er del af (monarki → hus → buste), så at busten kommer til at repræsentere det hele rige med de dyder og værdier, som vi har set i det foregående. Den er metonymisk og værdiophobende skalareduktion, en *pars pro toto* og miniature, der er et stilistisk særtræk i Roths prosa, og som jeg vender tilbage til i kapitlet om Sebald og i afhandlingens epilog, hvor miniaturen danner udgangspunkt for et bud på en litteraturens etik.

Busten kaldes et mindesmærke (”Denkmal”), og gennem begravelsen gives erindringen om monarkiet på symbolsk vis evigt liv. Monarkiet er tabt, men måske kan greven kun besidde monarkiet i netop tabet. ”Evigt ejes kun det tabte”, som talemåden siger. Og der er et vist håb i denne operation. Som greven siger i sin tale: ”Vielleicht wird es einmal auferstehen”.³⁶⁴ Greven har indset, at fortiden er endegyldigt ovre, men ved refleksivt-nostalgisk at begrave dens repræsentation, viser han os også det utopiske glimt, der lyser i nostalgien: måske vil denne tabte verden en dag genopstå.

Et par uger senere når begravelsen frem til medierne: ”Ein paar Wochen später geriet die Kunde von diesem Vorfall in die Zeitungen. Diese schreiben ein paar witzige Worte über den Vorfall, unter der Rubrik ’Glossen’.”³⁶⁵ Her udtiller ironien – de ”vittige ord” og ”rubrikken ’kommentarer’” – ikke de nostalgiske karakterer, men er rettet mod journalistikken, et andet af

³⁶² Roth 2011: 307.

³⁶³ Roth 2011: 308.

³⁶⁴ Roth 2011: 307.

³⁶⁵ Roth 2011: 309.

forfatterskabets billeder på moderniteten. Tidligere hører vi om "Nachrichten den Mündern und Federn der leichtfertigen Kundschafter entstammen, die man Journalisten nennt."³⁶⁶ Roths breve vidner om, at han havde et stærkt anstrengt forhold til journalistikken, som var hans profession og primære indtægtskilde i store dele af livet.³⁶⁷ Denne bedømmelse af journalistikken deler fortælleren, og "Die Büste des Kaisers" kan som helhed ses som modstykke til avisens petitesseagtige kommentar, nemlig som et sympatiserende forsøg på at give kunstnerisk form til den drøm om habsburgsk genkomst, der tilsyneladende også var Roths.

Drømmen forbliver i "Die Büste des Kaisers" drøm, fiktion, iscenesat og hypotetisk konjunktiv "som om-verden". Dermed understreger fortællingen, ligesom *Radetzky*, at det ikke lader sig gøre at leve i eller genskabe fortiden – kun som fiktion, som kunstværk, der kan rumme en æstetisk formet eksistentiel sandhed om det, Frederik Tygstrup i en anden sammenhæng kalder "historical spaces and their affective infrastructures".³⁶⁸ Måske er Morstin da en eksistentiel nomade, en rejsende i Gauthiers betydning, der ved, at det, han i sidste ende rejser hen imod, ikke findes. I teorikapitlet delkapitel 2.4.4 forsøgte jeg at sammentænke den reflektive nostalgi med Gauthiers rejsende og Joistens "heim-weg", og jeg hævdede, at hvis nostalgien bruges "som en måde at tænke over vores væren i tiden og rummet på, så har den værdifulde etiske, eksistentielle og kritiske potentialer, som ikke mindst litteraturen synes at kunne artikulere". Det er måske dét, vi ser et eksempel på med "Die Büste des Kaisers".

At længslen mod det galiziske Heimat som indbegreb af forestillingen om det overnationale monarki er stærkere i "Die Büste des Kaisers" end i *Radetzky*, skyldes ifølge flere kritikere, herunder som nævnt Maria Kłńska, at Roths optagethed af dette hans barndoms erindrede Galizien tiltog i takt med nationalsocialismens fremgang. Men som vi skal se i det følgende, forstummer den bittersøde tone, der kendetegner den reflektive nostalgi, i forfatterskabets sidste roman, nemlig *Die Kapuzinergruft*, som det her i Roth-kapitlets afsluttende del skal handle om.

³⁶⁶ Roth 2011: 295.

³⁶⁷ I 1920'erne arbejdede han først for *Neuen Berliner Zeitung* og så *Berliner Börsen-Courier*, inden han skiftede til *Frankfurter Zeitung*, hvor han blandt andet skrev føljetoner fra Rusland, Albanien, Polen, Tyskland og Frankrig. Hans journalistiske arbejde fylder de tre første bind af i alt seks, der udgør hans samlede værker, som de er udgivet på Kiepenheuer & Witsch, 1989-1991.

³⁶⁸ Tygstrup 2012: 205.

3.5 Nostalgis sammenbrud: *Die Kapuzinergruft*

”Ein Mann sucht sein Vaterland”, lød Roths arbejdstitel på *Die Kapuzinergruft*,³⁶⁹ der handler om jeg-fortælleren Franz Ferdinand Trotta's liv i årene 1914-1938, perioden mellem udbruddet af Første Verdenskrig og ”Der Anschluss” – nazi-Tysklands annektion af Østrig. Romanen følger umiddelbart op på *Radetzky marsch*, idet Franz Ferdinand er barnebarn af broren til Joseph Trotta, Carl Josephs bedstefar, helten fra Solferino. Franz Ferdinand er sin fars eneste søn (døtre hører vi intet om) og dermed den sidste Trotta.³⁷⁰ Med Tonkins ord vender Franz Ferdinand sig i romanen mod ”the Habsburg past in an attempt to both identify and salvage it as his *Heimat*.”³⁷¹ Men som vi har set i *Radetzky marsch* og ”Die Büste des Kaisers”, er Heimat hos Roth noget, man længes efter, og ikke et sted, man bor (ret længe). At Franz Ferdinand ikke lykkes med at finde hjem, siger romanens sidste sætning tydeligt: ”Wohin soll ich, ich jetzt, ein Trotta? ...”³⁷²

Som i *Radetzky marsch* og ”Die Büste des Kaisers” forbindes Heimat også i *Die Kapuzinergruft* med de perifære kronlande. Franz Ferdinand idealiserer alt, som stammer derfra. For eksempel fætteren, Joseph Branco fra Sipolje, der på én gang er fastboende bonde og en art monarki-nomade. Forår, sommer og efterår er han således bonde i Sipolje, mens han om vinteren rejser rundt som ”Maronibräter” i monarkiets kronlande og sælger kastanjer. Eller Manes Riesiger, en slovensk droschekusk (Fiaker), der af Franz Ferdinand beskrives helt igennem panegyrisk.³⁷³ Franz Ferdinand længes væk, mod et andet sted og en anden tid, for han er ikke hjemme i sin egen: ”Ich bin nicht ein Kind dieser Zeit”, som han siger.³⁷⁴

Selvom Franz Ferdinand umiddelbart af type kan minde om Carl Joseph fra *Radetzky marsch*, er der stor forskel på romanernes fremstilling af dem. Også rent fortælleteknisk. Hvor vi i *Radetzky marsch* får en ekstrapersonlig tredjepersonsfortællers distancerede syn på Carl Joseph, tager Franz Ferdinand selv ordet i *Die Kapuzinergruft*, hvor fortæller og protagonist er altså en og den samme. Mens Carl Josephs tale og tanker er medieret af tredjepersonsfortællerstemmen, henvender Franz Ferdinand som jeg-fortæller sig direkte til læseren i det, Famira-Parcsetich kalder en ”emotionell und intolerant” propaganda for monarkiet og polemik mod samtiden.³⁷⁵

³⁶⁹ Tonkin 2008: 168.

³⁷⁰ Roth 2010: 7.

³⁷¹ Tonkin 2008: 168.

³⁷² Roth 2010: 187.

³⁷³ Roth 2010: 43.

³⁷⁴ Roth 2010: 5.

³⁷⁵ Famira-Parcsetich 1971: 117.

Mens Carl Joseph for en stund opnår at leve en fredelig og tilfredsstillende tilværelse i Galizien, og mens grev Morstin formår at gøre et reflekteret oprør mod tiden, så er Franz Ferdinands forsøg på at realisere det idealiserede Heimat anderledes klodsede. Han prøver således på temmelig direkte vis at identificere sig med omtalte fætter Branco ved simpelthen at købe hans tøj. Først køber han fætterens urkæde, så hans ur og til sidst hans spraglede vest, hvorpå han konkluderer: "Ich besaß nun, meiner Meinung nach, das Wichtigste, das zu einem echten Slowenen gehört: eine alte Kette, eine bunte Weste, eine steinschwere, stehende Uhr mit Schlüsselschen."³⁷⁶ Scenen er typisk for Franz Ferdinands forcerede og naive forsøg på at *blive* det ideal, som han ser i fortiden og de perifere kronlande. Problemet er bare, at han fuldstændig misforstår situationen. Franz Ferdinand mener således, at han har betalt en rimelig pris for fætterens tøj, for han har lært af sin far, at "ein slowenischer Bauer viel zu edel sei, um sich überhaupt um Geld und Geldeswert zu kümmern."³⁷⁷ Men selvfølgelig er den fattige bonde, fætter Branco, interesseret i penge.

Grev Morstin ender sit liv med at gå i eksil, finde fred og – som den kunstner, han er – skrive sine erindringer, der rummer de stærke formuleringer af det overnationale ideal, eksempelvis allegorien med monarkiet som et hus med mange værelser. Morstin ender i afklaret ro, hvor han dvæler i *algia*, i længslen, og anerkender tidens irreversibilitet og erindringens dynamiske og ufuldstændige proces, som jeg skrev om den refleksive nostalgi i delkapitel 2.2.3. Morstin synes at vide, at Heimat, som Illbruck skriver, "is still in a state of becoming."³⁷⁸ Omvendt fortsætter Franz Ferdinand romanen igennem med desperat at søge sit Heimat med en ide om, at Heimat er noget essentielt, noget, der *er*. Derfor finder han det aldrig og bliver gradvist mere desperat og ulykkelig.

Efter at have tjent i krigen og været krigsfange i Sibirien vender Franz Ferdinand hjem til Wien. I direkte modsætning til Morstin, der jo fra start forholder sig kritisk til hjemkomsten og ideen om Heimat, tager Franz Ferdinand straks hjemmet for gode varer. Han skuffes selvfølgelig, og under en middag med sin hustru, Elisabeth, og hendes far på en restaurant, hvor han inden krigen ofte opholdt sig med sine venner, konkluderer han: "Ich war sehr fremd hier, fremder noch als fremd."³⁷⁹ Ved romanens slutning har han "kein Haus [...] kein Heim",³⁸⁰ og som en sidste desperat handling flygter han til "Die Kapuzinergruft, wo meine Kaiser liegen".³⁸¹ Igen er det modsat Morstin, for hvor Morstin begraver busten og i sit testamente beder om at blive begravet ved siden

³⁷⁶ Roth 2010: 13-14.

³⁷⁷ Roth 2010: 12.

³⁷⁸ Illbruck 2012: 236.

³⁷⁹ Roth 2010: 122.

³⁸⁰ Roth 2010: 179.

³⁸¹ Roth 2010: 187.

af den,³⁸² nærmest som elskende, så har Franz Ferdinand ingen adgang til den centrale metafor for Habsburg-monarkiet i *Die Kapuzinergruft*, nemlig selvfølgelig kejsergraven: "Die Kapuzinergruft, wo meine Kaiser liege, begraben in steinernen Särgen, war geschlossen", hedder det på romanens sidste side.³⁸³ Gravstedet er lukket, der findes ingen adgang til det tabte monarki, og denne Roths mest desillusionerede roman ender derfor med formuleringen af den ulykkeligt hjemløses logiske spørgsmål: "Wohin soll ich, ich jetzt, ein Trotta?"

Franz Ferdinand er, som andre protagonister hos Roth, en vandrør. Med teorikapitlets skelnen mellem nomade, migrant og eksileret in mente, kan vi sige, at han gennem det meste af romanen er at forstå som en art migrant, der rejser hen mod noget, nemlig hans Heimat. Hver gang, han tror at have fundet det, viser det sig alligevel ikke at være det rigtige, og så fortsætter han videre. Han forekommer da efterhånden snarere at være en eksileret, der er uddrevet fra sit hjem, fordi det aldrig var andet end en urealistisk drøm, og ender altså ved romanens slutning som en fortvivlet hjemløs uden noget sted at tage hen. Hilde Domin forstår eksilet som "permanente Flucht" (jf. note 150), og det er netop i en sådan desperat og permanent flugt, Franz Ferdinand ender. Sebald kalder *Radetzkymarsch* "ein Roman der Desillusionierung", men udtrykket er mere rammende om *Die Kapuzinergruft*. I højere grad end noget andet af Roths værker er romanen gennemsyret af undergangsstemning og dødslængsel, og det barokke *memento mori*, der i *Radetzkymarsch* findes i vanitas-motiverne, i de ulykkesvangre ravne og i den dødssymboliserende Herr von Winternigg (jf. note 263), er her blevet til selve romanens egentlige ledemotiv, som gentages i forskellige varianter romanen igennem, for eksempel: "Der Tod kreuzte schon seine knochigen Hände" og "Der Tod kreuzte seine knöchernen Hände".³⁸⁴

Alfred Doppler læser *Die Kapuzinergruft* som Roths "moraliske afregning" med de passive og upolitiske østrigere, der forhindrede en restauration af monarkiet og dermed forspildte den sidste chance for at gøre modstand mod Hitler.³⁸⁵ Det er da også svært at se nogen sympati med Franz Ferdinand i romanen. Han klager apatisk over monarkiets undergang, han er sentimental og latterlig i sin idealisering af det perifære monarki, og han efterlades desperat på sidste side uden mål og med i et Østrig, der er annekteret af Tyskland og dermed under Hitlers magt. Værre kan det næppe blive for en Roth-karakter. Anderledes sagt: Hvor Carl Joseph og grev Morstin fremstår som

³⁸² Roth 2011: 310.

³⁸³ Roth 2010: 187.

³⁸⁴ Roth 2010: 39, 68.

³⁸⁵ Doppler 1990: 91.

en slags helte, fremstår Franz Ferdinand snarere som skurk. Men hvordan kan vi forklare denne forskel fortælleteknisk?

Idet *Die Kapuzinergruft* er en førstepersonsfortælling, findes ikke tredjepersonsfortællerens mulighed for gennem fortalt monolog at ironisere over en karakter, hvilket jo er et meget brugt middel til kritik i *Radetzky marsch* og ”Die Büste des Kaisers”. I stedet må vi se på det overordnede niveau i udsigelsesstrukturen, som jeg tidligere har været inde på, nemlig den implicitte autor. Da begrebet om den implicitte autor således er afgørende for min tolkning af *Die Kapuzinergruft*, er det på tide at præsentere det nærmere her. Det stammer fra Wayne C. Booths klassiker *The Rhetoric of Fiction* (1961), hvor det betegner den instans, der arrangerer fiktionens handling, persongalleri, tid, sted og så videre, og som ikke må forveksles med værkets empiriske forfatter. I dette arrangement ligger altid et værdisystem – som Booth skriver: ”However impersonal he may try to be, his reader will inevitably construct a picture of the official scribe who writes in this manner – and of course that official scribe will never be neutral toward all values.”³⁸⁶ Man rekonstruerer altså under læsningen en immanent instans i teksten, som står for et særligt system af værdier. Billedet af den implicitte autor fremkommer således i læserens samlede respons på tekstens dele. Booth igen:

”Our sense of the implied author includes not only the extractable meanings but also the moral and emotional content of each bit of action and suffering of all of the characters. It includes, in short, the intuitive apprehension of a completed artistic whole; the chief value to which *this* implied author is committed”.³⁸⁷

Vi får en intuitiv ide om den implicitte autor og dennes værdisystem under læsningen, for eksempel gennem den glans, charme og elegance, som Habsburg-monarkiet fremskrives med i *Radetzky marsch* og ”Die Büste des Kaisers”, og gennem den værdimæssige nærhed mellem fortæller og nostalgiske karakterer, som jeg har påvist i de ovenstående delkapitler. I *Radetzky marsch* og ”Die Büste des Kaisers” giver det indtryk af en implicit autor, der har blik for monarkiets fejl og svagheder, men alligevel længes efter det og positivt valoriserer nogle værdier, som monarkiet ganske vist kun delvis, men alligevel bedre end Roths, værkernes og dermed også deres implicitte autorers samtid, var en realisering af.

³⁸⁶ Booth 1983: 71. Jeg citerer fra den udvidede anden-udgave fra 1983.

³⁸⁷ Booth 1983: 73.

Alfred Doppler påpeger nu, at netop den glans, charme og elegance, der præger monarkiet i *Radetzkymarsch*, er borte i *Die Kapuzinergruft*, hvor monarkiet kun eksisterer som et sorgfuldt minde og i de eksotiske, folkloristiske genstande, hvormed Franz Ferdinand forsøger at købe sig fortiden tilbage.³⁸⁸ På linje hermed må man konstatere, at den bittersøde, refleksive nostalgi er borte, og at kun desillusion og desperation står tilbage. Hvor grev Morstin lykkes med at genopføre monarkiet som ”som om-verden”, og kan ledsage begravelsen af fortællingens centrale allegori på monarkiet med et håb om, at det måske en dag vil genopstå, så er der intet håb i *Die Kapuzinergruft*. Franz Ferdinand kan ikke få adgang til den centrale allegori for monarkiet i *denne* roman, nemlig kejserens grav, og han efterlades uden håb og uden retning og langt fra det reflekterede forhold til fortiden, som Morstin ender i.³⁸⁹

I stedet udstilles Franz Ferdinand i plottet og i nogle scener, hvor en tredjepersonsfortællers ironi så at sige ikke er nødvendig for at give læseren indtryk af Franz Ferdinands mislykkede projekt. Plottet destabiliserer eksempelvis Franz Ferdinands selvsikre og identitets-sikre *statement*, som er romanens første sætning, nemlig ”Wir heißen Trotta”,³⁹⁰ så det ender i dens usikre og desperate sidste sætning: ”Wohin soll ich, ich jetzt, ein Trotta?” Franz Ferdinand forsøger at finde sit Heimat ved at købe Brancos tøj og mistolker fuldstændig Brancos motiver og ønsker. Han ser konstant sit Heimat for sig, mens lykkes aldrig med at finde det og med at finde ro og tilfredsstillelse. Kort sagt: gravstedet, fortiden, Habsburg-monarkiet er lukket land for Franz Ferdinand.

Romanens samlede ”arrangement”, der må tilskrives den implicitte autor, udstiller altså Franz Ferdinand som en kritisabel karakter, og *Die Kapuzinergruft* rummer ikke den ambivalens mellem ironi og sympati, som blandt andet brugen af fortalt monolog opbygger i *Radetzkymarsch* og i ”Die Büste des Kaisers”. Den værdimæssige afstand mellem implicit autor og karakterer er derfor større her i *Die Kapuzinergruft* end i *Radetzkymarsch* og i ”Die Büste des Kaisers”.

Som vi har set, ”indrømmer” Tonkin en art nostalgisk opvurdering af fortiden i især ”Die Büste des Kaisers”, og i hendes kapitel om *Die Kapuzinergruft* uddybes dette. ”Roth’s nostalgia is certainly palpable”, skriver hun således om Roths føljeton ”In der Kapuzinergruft” fra

³⁸⁸ Doppler 1990: 93.

³⁸⁹ Ian Reifowitz læser Franz Ferdinands flugt til kejsergraven som billede på forfatterens flugt til fortiden, selvom romanens slutning snarere må forstås som udtryk for en sådan flugts umulighed, hvilket også er Tonkins udlægning. Reifowitz 2000: 130.

³⁹⁰ Roth 2010: 5.

1935, og netop i tiden fra før *Radetzkmarsch* og til 1935 (udgivelsesåret for ”Die Büste des Kaisers”) ser hun en intensivering af nostalgien, som hun kobler sammen med Nationalsocialismen:

”That the years between 1928 and 1935 have seen the institution of a barbaric regime in Germany, understandably intensified Roth’s conviction that the Habsburg monarchy, for all its faults, was far better than what replaced it, but through his gentle exposure of the processes by which nostalgia is created Roth demonstrates that he is still capable of balancing criticism and nostalgia.”³⁹¹

Netop denne balance mellem kritik og nostalgi, som Tonkin ser i Roths føljeton fra 1935, karakteriserer den refleksive nostalgi i denne afhandling, hvor den er det mest rammende begreb til at beskrive forholdet mellem fortid og nutid i *Radetzkmarsch* og ”Die Büste des Kaisers”. At denne balance tipper over i *Die Kapuzinergruft*, er flere kritikere enige i. Men hvor eksempelvis Famira-Parcsetich læser den kæntrede balance som udtryk for romanens ukritiske tilslutning til det forgangne monarki, og hvor C.E. Williams ser den som historisk eskapisme,³⁹² så er der snarere tale om det eneste af de her behandlede Roth-værker, hvor nostalgien udelukkende findes i en intradiegetisk karakter, og hvor romanen overordnet, på den implicitte autors niveau, viser os en stærk kritik af denne form for nostalgi. Balancen er borte, kun kritikken består. Som Klaus Pauli skriver, skal romanen læses ”nicht als Bekenntnis, sondern vor allem als Darstellung eines Bekenntnisses.”³⁹³ Der er altså en art dobbelt hermeneutik på spil i romanen. Franz Ferdinand tolker fortiden på en særlig nostalgisk måde, men romanens fremstilling af denne tolkning er en underminering af den – uden den ambivalens og sympati, som kendetegner *Radetzkmarsch* og ”Die Büste des Kaisers”.

Som Doppler fremhæver, anså Roth i slutningen af trediverne romanen som en ”moralische Veranstaltung”,³⁹⁴ og vi kan læse *Die Kapuzinergruft* som et moralsk opgør med den apatiske wiener, der her til sidst i forfatterskabet finder sit klimaks i Franz Ferdinand, som i romanen er direkte medskyldig i, at verden af i går ikke står til at redde. Også i denne roman møder vi således grev Chojnicki, som skælder ud på Franz Ferdinand og hans omgangskreds: ”An allem

³⁹¹ Tonkin 2008: 172. Det er en god pointe, men en pointe, som Tonkin ikke synes at indarbejde i sit kapitel om *Radetzkmarsch*, fordi hun der fokuserer så entydigt på det kritiske aspekt.

³⁹² Williams 1974: 109.

³⁹³ Citeret efter Tonkin 2008: 174.

³⁹⁴ Doppler 1990: 92.

sied ihr schuld, ihr, ihr', er suchte nach einem Ausdruck, 'ihr Gelichter', fiel ihm endlich ein, 'ihr habt mit euren leichtfertigen Kaffeehauswitzen den Staat zerstört'".³⁹⁵ Som vi har set, er Chojnicki en privilegeret karakter hos Roth, men snarere end at betragte ham som Roths "Spiegel-Ich" eller lignende, som flere kritikere foreslår,³⁹⁶ kan vi betragte ham som en art værdimæssig reflektorfigur, som en figur, der giver stemme til den implicitte autors værdisystem.

Tonkins udlægning af Roth er mest rammende, når det gælder *Die Kapuzinergruft*, mens hun især i læsningen af *Radetzkmarsch* undervurderer den opvurdering af monarkiet, der findes i romanen, og som hun dog påpeger i "Die Büste des Kaisers" og i føljetonen "In der Kapuzinergruft". Til slut kan man spørge, om der ikke alligevel i *Die Kapuzinergruft* er et lille rum til en anden form for opvurdering af fortiden end den, Franz Ferdinand står for. Idet Chojnickis kritik går på, at Franz Ferdinand og hans "medskyldige" har ladet staten ødelægge, så ligger der heri en værdsættelse af staten og måske alligevel en rest af nostalgi hos en mere pålidelig og i forfatterskabet i det hele taget privilegeret karakter end Franz Ferdinand. Denne diskrete antydning af en "anden nostalgi" peger tilbage mod *Radetzkmarsch* og "Die Büste des Kaisers" og kan fungere som den undtagelse, der bekræfter, at balancen mellem kritik og nostalgi stort set er borte i *Die Kapuzinergruft*. Som *Radetzkmarsch* og "Die Büste des Kaisers" kan også *Die Kapuzinergruft* på et overordnet plan læses som en meta-nostalgisk refleksion, men her, til sidst, synes nostalgien som meningsfuld tolkning af tiden at bryde sammen. På den måde udgør *Die Kapuzinergruft* et springbræt til afhandlingens næste kapitel, hvor det skal handle om Herta Müller, hvis karakterer konstant kritiserer hjemveen og søger at undgå den. I det følgende kapitel er nostalgis emotionelle modsætning, nemlig nostofobien, således i centrum.

³⁹⁵ Roth 2010: 139-40.

³⁹⁶ Se note 184.

4. Nostofobisk erindring og kamp mod hjemveen. Om Herta Müller

Som vi har set, er nostalgien til stede på alle niveauer af udsigelsesstrukturen i Roths værker (bortset fra *Die Kapuzinergruft*), men nostalgien behandles langt fra ukritisk. Derfor kan vi kalde *Radetzkmarsch* for en metanostalgisk roman og karakterisere Roths forfatterskab som et, der i sin fremstilling og tolkning af eksilets og hjemkomstens problemkompleks stiller nostalgien frem som det helt centrale begreb.

Det er anderledes hos Herta Müller, hvor det beskrevne Heimat aldrig omfattes med nostalgi – hverken i essayene eller i fiktionsværkerne. I et essay skriver hun om sin far, som sammen med sine krigskammerater drak sig fuld og sang nazi-sange, og i en samtale med forfatteren Michael Lentz fortæller hun, at tilværelsen i Rumænien gav hende kvalme: ”Nicht nur im Kopf, das zog sich einem in den Magen. Ja, so ein körperlicher Ekel, als würde man mit verdorbenem Essen gestopft.”³⁹⁷ Også i fiktionsværkerne er hjemstavnen præget af fordrukne, tidligere SS-soldater, vold, korruption, angst, snavs og mudder. Hver og én er traumatiseret, beskadiget og mestendels tavs.

Müllers forfatterskab skriver sig op mod denne tavshed, op mod volden, truslerne og angsten, og det tegner et portræt af et Heimat (både det ”lille”: landsbyen, og det ”store”: Rumænien), der ikke omfattes af varme følelser eller nostalgi, men derimod mødes med væmmelse, afstandtagen og det, jeg som modstykke til nostalgien som emotion og erindringsmodus kalder nostofobi: Frygt for at vende hjem, væmmelse ved hjemmet og en erindringsmodus, der fokuserer på hjemmets dårlige sider. I denne afhandlings argumentation står Roths og Müllers forfatterskaber altså som tematiske modsætninger, der danner grundlag for den videre diskussion af eksilets og hjemkomstens problemkompleks.

Det interessante hos Müller er i denne sammenhæng ikke mindst, at hun (i essayene) og hendes fortællere og karakterer (i fiktionsværkerne) på den ene side tager afstand til dette kvalmende og væmmelige Heimat, men på den anden side ikke formår at slippe af med det. De synes at være ubrydeligt forbundne til hjemmet, hvorfor netop hjem, hjemve og potentiel hjemkomst hele tiden melder sig som et problem. Der er langt fra tale om en distanceret og afsluttet kritik af en tid og et sted, man har lagt bag sig, men derimod om en stadig pågående og uafsluttelig kamp mod det dragende hjem og mod hjemveen.

³⁹⁷ Müller 2010a: 13.

Müller bruger termen ”Heimweh” og ikke nostalgi, og det synes der at være flere gode grunde til. Hjemveen er hos Müller stærkt bundet til konkrete steder og har ikke nostalgis refleksion over tiden, som vi så hos Roth. Roth bruger ingen af ordene, men hvor hans værker gennem besyngelsen af den forgangne kronotop ”Habsburg-monarkiet”, der i høj grad har fokus på den temporale adskillelse, kalder på brugen af nostalgi, blandt andet til at beskrive værkernes tone, så går Müllers værker eksplicit i *clinch* med ordet hjemve og hjemmet som en konkret lokalitet. Som jeg vil vise, er hendes værker stærkt interesserede i steder og rum; de er bygget op af enkeltscener og tableauer, og blandt andet gennem udstrakt brug af parataksis mimer hendes skriveteknik en indelukket og ”rumlig” stilstand frem for den temporalitet, der fremhæves i Roths mere fortællende prosa med de mange sammenligninger mellem før og nu. Med Norbert Otto Eke, der redigerede den første antologi om Müllers forfatterskab, fører det hos Müller til, at ”die Linearität von Zeit sich auflöst in der Statik der Fläche.”³⁹⁸ Igen har vi altså dette fokus på rum og sted frem for tid, som jeg var inde på i indledningens skelnen mellem Roths (kronotopiske, temporale) nostalgi og Müllers (spatiale) hjemve.³⁹⁹

I Müllers forfatterskab vendes og drejes og dekonstrueres begrebet hjemve, og også æstetisk synes det tyske ”Heimweh” at passe bedre i disse sproglige operationer end fremmedordet nostalgi. At der står ”Heimweh” hos Müller læser jeg dog ikke sådan, at så er det i en snæver forstand hjemve og slet ikke nostalgi, der er tale om. Som vi har set i teorikapitlet, er de to termer ikke (længere) bare synonymmer, men de er og bliver nært beslægtede. Hos Müller kan vi skelne sådan, at nostalgien som overordnet erindringsmodus og emotion synes at ligge som en latent, nærmest ”affektiv” stemning eller mulighed i Müllers værk, når en afstand i tid og rum åbner sig mellem karakter og hjem. Når værket så går ind i denne stemning – hvilket primært sker ved, at protagonisterne søger netop *ikke* at gå ind i den – så forholder de sig til denne stemning, der tager fast form i teksten i termen hjemve og i den emotion, som hjemveen betegner, og som disse protagonister forsøger at slippe af med. Nostalgien er altså en mere diffus eller ”affektiv” forudsætning – der ligger latent i det historisk-sociale rum, som adskillelsen fra hjemmet udgør – for, at den mere konkrete hjemve erkendes som et problem af protagonisterne. Et problem, som de kan gå til kamp mod, og som teksten kan reflektere over.

³⁹⁸ Eke 1991: 87-88.

³⁹⁹ Nostalgien beskæftiger sig med tid, men som jeg argumenterer for i teorikapitlet, er den også altid bundet til særlige steder. Hjemveen derimod vægter i høj grad stedet og besidder ikke nostalgis periodiserende opdeling af tiden. Se teorikapitlets del 2.2.1 for en nærmere distinktion mellem begreberne nostalgi og hjemve.

Kampen mod hjemveen udkæmpes intradiegetisk, det vil sige i værkerne og af disse værkers karakterer, idet de søger at kontrollere og undgå følelsen. Det, der på et mere overordnet, ”ekstradiegetisk”, niveau kommer frem i eller ligger til grund for denne kamp mod hjemveen og i kritikken af hjemmet, er det, jeg kalder nostofobi, som ikke blot betegner modstand mod hjemve i værkerne, men også den måde, værkerne iscenesætter denne modstand på. Det kan være i det, jeg vil kalde nostofobiens æstetik, der har en særlig tone og et særligt blik på de steder (i fortiden), som værkerne beskriver. I teorikapitlet argumenterede jeg for, at nostalgi er et mere komplekst begreb end hjemve, og nostofobien møder denne kompleksitet bedre, end hvis man blot talte om ”anti-hjemve”. Med nostofobien har vi igen en kobling af tid og rum og et begreb, vi kan bruge som adjektiv for en særlig æstetik og tone, der blandt andet kommer frem i den omtalte modstand mod hjemveen. Den kan forstås som det, Philip Fisher kalder en ”vehement passion” (jf. kap. 2.3.2); nok er nostofobi en negativ emotion, men den er produktiv, udgør et særligt blik på verden og er nært forbundet med Müllers værkers vidnesbyrdlitterære aspekter, som jeg kommer nærmere ind på nedenfor.

Hvor nostalgien som meningsfuld måde at forholde sig til fortiden på bryder sammen i Roths *Die Kapuzinergruft*, så er hjemveen hos Müller en direkte modstander. Det er netop dens umiddelbart nedtonede rolle hos Müller, der interesserer mig, og den overordnede pointe er, at det oplagte aspekt af vidnesbyrdlitteratur hos Müller (se kap. 4.3 nedenfor) følges af en besværlig, irriterende og stærkt interessant hjemve, der ved nærmere eftersyn slet ikke er så nedtonet endda.

At hjemmet som faktum og hjemkomst og hjemve som mulighed ikke er sådan at slippe af med – dét skriver Müller om i både de essayistiske og de fiktive værker. I essayet ”Die Insel liegt innen – die Grenze liegt außen” hedder det et sted: ”Ich hatte Heimweh, bis ich Bucher zu lesen begann über das Phänomen Provinz und über den Nationalsozialismus.”⁴⁰⁰ Tanken er, at hjemve er noget, man gennem en bevidst og rationel proces kan ”erkende sig af med” ved for eksempel at læse bøger. Det er imidlertid interessant, at hjemveen allerede er der, før Müller begynder at læse de omtalte bøger. Det viser en gennemgående struktur i måden, hjemve optræder på hos Müller, nemlig som en ”naturlig” og given ting, man bliver nødt til at tage stilling til. I essayet ”Denk nicht dorthin, wo du nicht sollst” fra 2010 skriver Müller således om en længsel efter forældre og hjemland, man kan føle, selvom man på ingen måde ønsker at have noget med hverken forældre eller hjemland at gøre – en hjemve, altså, som man *ikke* rationelt kan gøre sig fri af:

⁴⁰⁰ Müller 2003: 165. Det minder om Fredric Jameson, der skriver, at den bedste kur mod nostalgi er en historietime. Jameson 1991: 156.

”Beschädigungen, das muss man sich eingestehen, sind und bleiben Bindungen – notwendig, ungestüm und gnadenlos. Ich glaube, das gilt allgemein. Ob man aus der Bindung zu den Eltern abgesprungen oder der Verfolgung eines Landes entkommen ist, es bleibt in beidem eine irrationale Sehnsucht, obwohl man zu diesen Eltern oder in dieses Land nie mehr zurückkehren will.”⁴⁰¹

Denne irrationelle længsel efter at vende tilbage til uønskede områder af fortiden kan forstås som et udtryk for, at mennesket hos Müller er et ”heimatliches Wesen”, som Karen Joistens skriver (jf. note 115). Hos Joisten er det udtryk for en grundlæggende, eksistentiel søgen, som hos Müller nærmere tager form af en forbandelse. Den er lige så uønsket, som den er umulig at slippe af med, og dens karakter af forbandelse har naturligvis i høj grad at gøre med det Heimat, som Müllers karakterer er bundet til. Det er voldeligt, xenofobisk og undertrykkende. Hos Müller er mennesket altså et ”heimatliches Wesen” på en mere stedsnær måde end hos Joisten, hvor dragningen mod hjemmet ikke tager karakter af det konkrete hjemms sociale miljø, men også hos Müller synes mennesket at være bundet til hjemmet på en grundlæggende og eksistentiel måde.

Ved at se på emotionen hjemve hos Müller får vi adgang til en ny og anderledes stemme i diskussionen af eksilets og hjemkomstens problemkompleks, og vi får øje på et væsentligt aspekt i Müllers forfatterskab, som ikke har fået megen opmærksomhed i sekundærlitteraturen, der i høj grad har fokuseret på emner som traume, diktatur, Müllers særlige litterære sprog og forfatterskabets poetologiske overvejelser over dette sprog. Disse emner er vigtige, også for en diskussion af hjemveen, gennem hvilken vi kan se på omtalte emner fra et andet perspektiv.

I det omtalte essay – ”Denk nicht dorthin, wo du nicht sollst” – kalder Müller den irrationelle længsel for en ”Phantomschmerz im Erinnern”.⁴⁰² Det kan udlægges sådan, at hjemveen gennem Müllers afstandtagen til hjemmet er amputeret, men ikke desto mindre stadig gør ondt og stadig påvirker hende. Det viser sig i en anekdote om gymnasietiden i Timisoara, hvor Müller på et tidspunkt rejser tilbage til sin barndomslandsby. ”Heimweh trieb mich an den Bahnhof”, skriver hun, og hjemreisen kaldes ”eine verkorkste Rückkehr wider besseres Wissen und gegen den Verstand.”⁴⁰³ Her er hjemveen amputeret i en sådan grad, at den er helt adskilt fra subjektet, men

⁴⁰¹ Müller 2013: 36.

⁴⁰² Müller 2013: 36.

⁴⁰³ Müller 2013: 35.

selv antager karakter af handlende subjekt, som kan genne Müller hen til banegården. Det er et iøjnefaldende træk hos Müller, at især følelser og tilstande i kroppen selvstændiggøres og får evnen til at handle. Det klareste eksempel er sultens personifikation som ”sultenglen” (”der Hungerengel”) i *Atemschaudel*, en skikkelse, protagonisten Leo kæmper mod i hele sin tid i Gulag-lejren – og som i øvrigt ”Experte für [...] Heimweh [ist]”.⁴⁰⁴

Hjemveen er i citatet med banegården en irrationel og uønsket emotion, der påvirker Müllers handlinger mod hendes ønsker og forstand, og det er netop sådan, den primært optræder i Müllers fiktionsværk, hvor karakterer som Irene i *Reisende auf einem Bein* og Leo i *Atemschaudel* forsøger at slippe af med hjemveen gennem en rationel erkendelsesproces. Ikke ved at læse bøger om provins og nationalsocialisme, som Müller, men ved bevidst at forsøge at styre emotionen, så at den bliver til at have med at gøre. Det er ikke så meget et spørgsmål om hjemve eller ej, men snarere om, hvad man stiller op med hjemveens problem. I *Atemschaudel*, for blot at tage et enkelt eksempel, hedder et kapitel ”Heimweh. Als ob ich es bräuchte”. Det er en afvisning af hjemveen – leveret i en fnysende og ironisk tone – og samtidig et bevis på, at hjemveen allerede er der som problem. Og vedbliver med at være der. I *Atemschaudel* optræder ordet hjemve således i alt 36 gange (heraf to gange som ”heimwehkrank”, en gang som ”Heimwehlied” og en gang som ”Heimwehlosigkeit”), fordelt over 289 sider, det vil sige på gennemsnitligt hver ottende side.

I forordet til *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* (1938) skriver Walter Benjamin, hvordan han, inspireret af vaccinsens strategi, fremkalder de barndomsbilleder, der i eksilet stærkest vækker hjemve, og fortsætter: ”Das Gefühl der Sehnsucht dürfte dabei über den Geist ebensowenig Herr werden wie der Impfstoff über einen gesunden Körper.”⁴⁰⁵ Som Benjamin synes også Müller at skrive om hjemve for at kontrollere eller overvinde følelsen, eller rettere: hendes karakterer, primært Irene i *Reisende auf einem Bein* og Leo i *Atemschaudel*, taler om hjemve for at overvinde den. Ordet ”hjemve” optræder i *Atemschaudel* som en måde at indfange og styre emotionen hjemve på. Tanken synes at være, at hvis man kan begribe og begrebsliggøre følelsen, ved man, hvor man har den, og bliver måske ikke så let overrumplet af den. Begrebsliggørelse og italesættelse er forsøg på at bemestre og overvinde emotionen.

Som sagt lykkes det aldrig helt. Hjemve er en stærk emotion hos Müller, og trods karakterernes forsøg på at overvinde den, kan de ikke slippe af med den. Den melder sig som

⁴⁰⁴ Müller 2009a: 91.

⁴⁰⁵ Benjamin 2006: 9. Benjamin begyndte at skrive de erindringsstykker, der udgør *Berliner Kindheit* i 1926 og færdiggjorde det endelige manuskript i 1938.

problem i nogle særlige situationer, der har at gøre med den sociale og historiske kontekst for Müllers værker. Der er nemlig overordnet tre måder, hvorpå Müllers karakterer og fortællere er adskilt fra hjemmet i forfatterskabet: 1) gennem tab af barndom, 2) gennem eksil og 3) gennem deportation. Disse tre adskillelser skal det handle om i det følgende.

4.1 Hjemmefra

I min læsning af Müller fokuserer jeg på særligt tre værker, hvori de nævnte adskillelser beskrives. Det gælder Müllers debutbog fra 1982, *Niederungen* (tab af barndom, hvor barndommens vel at mærke erindres nostofobisk), *Reisende auf einem Bein* fra 1989 (eksil) og *Atemschaukel* fra 2009 (deportation). Disse fiktionsværker læser jeg med Müllers essays som vigtigste sekundærlitteratur, fordi Müller i sine essays nu en gang er den bedste læser af disse fiktionsværker.

I læsningen af *Niederungen* vil jeg fokusere på bogens portræt af det banatschwabiske Heimat, der hos Müller har karakter af netop et sådant chauvinistisk Blut und Boden-fællesskab, som Heimat-begrebet ofte associeres med.⁴⁰⁶ Her forbindes hjemmet altså ikke med tryghed, som hos Johannisson (jf. note 106). Hjemve hos Müller er således også truslen om at blive genforenet med et område, som er så traumatiserende, at ingen med deres fornuft kan ønske sig tilbage dertil. I hjemveen ligger således altid allerede nostofobien hos Müller, fordi hjemveen truer med at bringe en tilbage til et sted, man egentlig og med god grund frygter at vende hjem til; til et sted, med andre ord, som man har et nostofobisk forhold til. For karaktererne kan det tage form som en art fortrængning af hjemmet, men på et mere overordnet niveau giver værkerne os med deres fremstilling af denne kamp mod og diskussion af hjemveen billeder på, hvordan det kan erfares og føles at være i eksil fra et hjem, man ikke vil vende tilbage til, men som man heller ikke kan slippe.

Når jeg skriver, at karaktererne ikke kan slippe af med deres Heimat, så er det helt bogstaveligt i *Niederungen*, hvor eksempelvis fortælleren i titelstykket, en ung pige, drømmer om at forlade den forhadte landsby og de mudrede marker, hvor hun vogter køer, og hvor støvlerne sidder fast i sølet, men simpelthen ikke kan slippe væk og ind til storbyen, som hun længes efter. *Reisende auf einem Bein* læser jeg som en litterær fortolkning af, hvad der sker, når man faktisk i fysisk forstand lykkes med at forlade hjemmet og har muligheden for at realisere den bytilværelse, som

⁴⁰⁶ Se teorikapitlet, især kap. 2.4.3, for en nærmere diskussion af begrebet, der indløser forskellige konnotationer hos Roth, Müller og Sebald. Som vi har set, er Heimat hos Roth ikke Blut und Boden som hos Müller, men snarere den østrigske stat, som enten ses realiseret i Wien (Franz og kejseren) eller i periferien, de østlige kronlande (Chojnicki, Carl Joseph, Franz Ferdinand). Hos Sebald bruger jeg termen "Heimat" om karakterernes barndomsland, der hverken fremstilles som hos Roth eller Müller, men simpelthen som et sted, man må opsøge i sin søgen efter egen identitet og for at kunne aflæse historiens efterladte tegn.

der er så stor en længsel efter i forfatterskabet. Det er så også her, at hjemveen for alvor melder sig som problem; et problem, hvis vigtigste ”kampplads” findes i og med *Atemschaudel*.

4.2 Traume og længsel

Marianne Hirsch og Leo Spitzer har, som jeg omtalte i teorikapitlet, beskrevet en nostalgi, der ikke retter sig mod et erindret ”bedre” og fredfyldt sted, som vi har set hos Roth, men mod et sted, der, som de skriver med henvisning til den polsk-amerikanske litterat og forfatter Eva Hoffmann, er ”home in a way ... but also hostile territory”.⁴⁰⁷ Denne kobling er central for Müllers forfatterskab og flugter med hendes i indledningen citerede overvejelser over det, at føle hjemve mod et sted, man ikke med sin fornuft og bevidste vilje ønsker at vende tilbage til. På én gang hjem og fjendtligt område, dét er netop en rammende beskrivelse af såvel landsbyen i *Niederungen*, Rumænien i *Reisende auf einem Bein* og såvel Gulag-lejren som den rumænske landsby i *Atemschaudel* – alle er de fjendtlige steder, men for bøgernes protagonister er de også hjem.

Dobbeltheden af hjem og fjendtlighed skriver Müller om i det omtalte essay, ”Denk nicht dorthin, wo du nicht sollst”, hvor det om Oskar Pastiors (digteren og Müllers ven, som karakteren Leo Auberg bygger på) forhold til den Gulag-lejr, han var interneret i, hedder:

”Aus seiner lebenslangen Beschädigung musste ich schließen, dass Grundverletzungen all die Jahre später nur ausgehalten werden können, weil sich der Schrecken des Erlebten mit der Sehnsucht danach verbandelt.”⁴⁰⁸

Her er længslen det, der gør traumet til at holde ud; den er et forsonende element i forholdet til en ellers uudholdelig fortid. Beskriver Müller så Pastior som en nostalgiker, der bruger længslen som – med Elisabeth Bronfens ord – en ”beskyttelsesfiktion”? Nej, for Pastior er skrækken stadig tilstede, så han har ikke digtet en fortrængende og beskyttende, nostalgisk fiktion.

Vi er snarere ovre i noget, der ligner den følelse, som Imre Kertész’ protagonist i *De skæbneløse* (1975), drengen Köves, føler, da han er tilbage i sin hjemby Budapest efter at have været interneret i kz-lejrene Auschwitz, Buchenwald og Zeits. En eftermiddag ser han blånende bjerge i horisonten og lammeskyer med et lilla skær på den purpurrøde himmel. Trafikken er mindre hidsig, folk taler dæmpet med hinanden og har milde ansigter: ”Det var denne bestemte,

⁴⁰⁷ Hirsch og Spitzer 2003: 81

⁴⁰⁸ Müller 2013: 33-34.

denne særlige time på dagen – også nu, også her genkendte jeg den – min yndlingstime i lejren, og jeg blev grebet af en skarp, pinefuld og frugtesløs længsel efter den: hjemve.”⁴⁰⁹ Uden at fornægte lejropholdets lidelser rammes Köves alligevel af hjemve efter den, så at både traumet og længslen fastholdes på samme tid.⁴¹⁰ Ligesom hos Pastior.

Det er en lignende spænding, som er på spil hos Müller, hvor hjemveen hele tiden byder sig til, men også afvises i forfatterskabets vedholdende fokus på at fastholde historiens lidelsesfulde sider, på ”der Schrecken des Erlebten”. Hvor Hirsch og Spitzer skriver, at ”negative and traumatic memories [...] were nostalgia’s complicating other side”,⁴¹¹ er det på sin vis modsat hos Müller: nostalgien (rettere: hjemveen) er den negative og traumatiske erindrings ”komplicerede” anden side.

Müllers forfatterskab bliver i høj grad læst som et forsøg på at give kunstnerisk form til netop det traumatiske.⁴¹² Det er en oplagt udlægning, som også Müller selv lægger op til i sine essays. Jeg følger til dels denne tilgang til forfatterskabet, blot kigger jeg også på ”medaljens” bagside, på det traumatiskes længselsfulde skygge, på den omtalte ”irrationelle længsel” efter fjendtlige, lidelsesfulde steder, på hjemveen mod et hjem, man egentlig ikke ønsker at vende tilbage til.

De tre adskillelser i Müllers forfatterskab – den tabte barndom, eksilet, deportationen – skaber brud i tid og rum, fordi hjemmet og fortiden ”tabes” i adskillelsen. Som vi har set i teorikapitlet, udgør sådanne brud i tiden et potentiale, hvor nostalgien og nostofobien kan opstå, og hos Müller er det tabte ikke attråværdigt. I første kapitel af *Atemschaudel* længes den unge jeg-fortæller, Leo Auberg, da også væk fra landsbyen, så ”tabet” af den opleves som en befrielse, men meget karakteristisk for forfatterskabet fører denne ”befrielse” direkte i en Gulag-lejr, hvor hjemmet alligevel får nogle forsonende træk. Og da fortælleren er hjemme igen, altså er befriet fra lejren, så er lejren blevet en art hjem, som fortælleren oplever en påtrængende og ”irrationel”

⁴⁰⁹ Kertész 2002: 211.

⁴¹⁰ *Atemschaudel* ligner på mange måder *De skæbneløse*. Begge handler om en ung dreng, der deporteres til en arbejdslejr; begge er førstepersonsfortællinger fra disse drenges synspunkt; begge har dannelsesromanens plotskabelon: hjemme, ude, hjemme igen; begge vender denne skabelon på hovedet, derved at hjemkomsten ikke bringer harmonisk forsoning med hjemmet med sig, men derimod fremmedgørelse, besvær med at formidle oplevelserne til det modtagende samfund hjemme og en deraf følgende længsel tilbage til lejren; begge er de tydeligvis romaner, der ikke søger nogen nøgtern videregivelse af kendsgerninger, men derimod en særlig sproglig formning af disse kendsgerninger, så det ikke (primært) handler om fakta, men snarere om den eksistentielle betydning af disse oplevelser og deres bevarelse som kunstarter. Begge romaner peger altså på repræsentationsproblemet ved at være formelt eksperimenterende og direkte behandle spørgsmålet om mulighederne for overhovedet at videregive ekstreme grænseerfaringer.

⁴¹¹ Hirsch og Spitzer 2003: 83.

⁴¹² Se for eksempel Marven 2013; Marven 2005b; Eddy 2000; Haines 2002; Langås 2013.

længsel efter – præcis som Köves i *De skæbneløse*. Det synes altså ikke at være det tabte objekt, der fører til længsel, men snarere tabets struktur, selve det, at noget forlades.

Ud over den omtalte ”irrationelle længsel” er der en anden måde at komme i kontakt med fortiden og hjemmet, nemlig selvfølgelig nostofobien. Som nævnt kommer nostofobien frem i eller ligger til grund for kritikken af hjem og hjemve, og der klinger følgelig en ”nostofobisk” tone i Müllers beskrivelser af alt det kritisable ved hjemmene i hendes forfatterskab: den frastødende, xenofobiske, voldelige landsby, Ceauşescus chikanerende, truende, voldelige diktatur og Gulag-lejren med al dens lidelse. Selvom nostalgi og nostofobi er affektive modsætninger, så deler de objekt og fokus, nemlig på hjemmet (-i-fortiden), men disse huskes eller tolkes vidt forskelligt; de vækker forskellige følelser. Hvor nostalgien ser hjemmet i et forsonende lys, så ser nostofobien hjemmet som et problem, et ulægt sår, og nostofobiens farvning af beskrivelserne af hjem såvel som hjemveens gentagne opdukken som problem kan alt sammen forstås som gentagelse af den traumatiserende ”begivenhed”, som hjemmet er hos Müller, og som hendes værker aflægger vidnesbyrd om.

4.3 Vidnesbyrd

På en særlig måde hænger kampen mod hjemve sammen med Müllers værkers karakter af vidnesbyrd, for vidnesbyrdlitteraturen arbejder med at fastholde fortidens lidelser, mens netop det lidelsesfulde ofte overses af den nostalgiske erindring. Hvad jeg mener med vidnesbyrd, skal det handle om i dette kapitel.

Hvor nostalgien hos Roth forskønner fortiden og hjemmet, så kan Müllers forfatterskab læses som én lang kritik af fortid og hjem, som et vidnesbyrd om fortidens lidelser i den banatschwabiske landsby, i Rumænien under Ceauşescu og i Gulag-lejrene. Litteraten Morten Lassen skriver i sin introduktion til vidnesbyrdlitteraturen, *At skrive Holocaust*, fra 2011:

”Vidnesbyrdlitteraturens konstituerende egenskaber er kombinationen af *vidnesbyrd* (jeg var der, jeg så det, jeg vil fortælle om det) og *litteratur* (genbeskrivelse af virkeligheden), og det er den litterære gestaltning af en uformet voldsom erfaring, som bringer vidnesbyrdet i karambolage med spørgsmålet om fakta eller fiktion. Problemet er, som Langer skriver, at det er umuligt at undgå ’det fantastiske’ i en beskrivelse af

Holocaust: 'En kunst, som forpligter sig på sandsynlighed, vil ikke kunne genskabe den usandsynlige verden'".⁴¹³

Vidnesbyrdlitteratur er altså en litterær gestaltning af en selvoplevet, voldsom erfaring. Den banatschwabiske landsby og det rumænske diktatur har Müller oplevet på egen krop, mens hun ikke har været fange i Gulag. Kan hun så overhovedet skrive vidnesbyrd om disse lejre, kunne man spørge.

Die Zeit offentliggjorde d. 6. september 2009 to anmeldelser af *Atemschaudel*, hvoraf den ene, skrevet af litteraten Iris Radisch, konkluderede, at nej, det kan man ikke: "Gulag-Romane lassen sich nicht aus zweiter Hand schreiben",⁴¹⁴ skriver Radisch således. Med denne bedømmelse anfægter Radisch netop romanens karakter af vidnesbyrd, fordi den er skrevet på anden hånd, altså ikke i streng forstand er selvoplevet. Mod denne kritik kan man indvende, at vidnesbyrd faktisk på en bestemt måde lader sig skrive på anden hånd. Man kan således tale om "sekundære vidnesbyrd" eller "Secondary witnessing", hvilket eksempelvis Dora Apel gør i *Memory Effects* fra 2002, hvori hun analyserer værker af blandt andre den amerikanske fotokunstner Shimon Attie.⁴¹⁵ Som nævnt i teorikapitlet, har Marianne Hirsch med sit begreb om "Postmemory" søgt at finde en betegnelse for det fænomen, at børn kan "arve" deres forældres erindringer. Müllers mor var interneret i en Gulag-lejr, og ifølge Hirsch resulterer forældres traumatiske oplevelser i netop denne posterindring, hvilket vil sige, at børn arver traumet og erindringen om de forbrydelser, forældrene har været udsat for. Denne arvede erindring og traume, såvel som det traumatiske ved at vokse op med en traumatiseret mor, kan *Atemschaudel* læses som vidnesbyrd om. I essayet "Die Anwendung der dünnen Straßen" fra 2004 skriver Müller om morens lejropholds påvirkning af sin barndom:

"Drei Jahre nach der Heimkehr aus dem Lager kam ich zur Welt, die Deportation steckte noch in ihr und streute sich in meine Kindheit. Wenn ich essen sollte, sprach sie vom grausigen Hunger in Russland, bis mir kein Essen mehr schmeckte."⁴¹⁶

⁴¹³ Lassen 2011: 51-52. Lassen citerer en af de fremmeste forskere inden for feltet Holocaust i litteraturen, nemlig amerikaneren Lawrence L. Langer – nærmere bestemt hans første i en lang række bøger om Holocaust: *The Holocaust and the Literary Imagination*. Langer 1975: 43.

⁴¹⁴ Radisch 2009.

⁴¹⁵ Apel 2002.

⁴¹⁶ Müller 2013: 120.

Atemschaudel er en art postmemory-vidnesbyrd alene via forbindelsen til moren, men også fordi romanens genese jo er fortællingen om, hvordan Müller så at sige overtager Oscar Pastiors førstehåndserindringer om lejren og omformer dem til fiktion. Når Müller beskriver fortiden, kan det altså læses som vidnesbyrd om forbrydelser begået i denne fortid, hvad enten det er den nære under Ceaușescus diktatur eller den lidt fjernere i årene omkring og lidt efter Anden Verdenskrigs afslutning.

Citatet fra Morten Lassen ovenfor påpeger, at vidnesbyrdlitteraturen stiller spørgsmålet om fakta eller fiktion. Det store spørgsmål i teorien om vidnesbyrd, som især interesserer sig for vidnesbyrd fra Holocaust, er således det såkaldte repræsentationsproblem. Problemet går kort sagt ud på, om vores sprog, vores repræsentationsformer, kan rumme begivenheder, der er ufattelige, og som sprænger alle grænser for vores hidtidige erfaringer. Som vi skal se nedenfor, ikke mindst i kapitlet om *Atemschaudel*, forholder Müller sig direkte til dette repræsentationsproblem i sine essays og indirekte i sine fiktionsværker.

Repræsentationsproblemet har ført til forskellige strategier for repræsentation. I Jacob Lunds *Erindringens æstetik* inddeles de i tre kategorier:

- 1) ”Det [...] etisk forsvarlige vidnesbyrd er en klar og utvetydig videregivelse af de historiske kendsgerninger uden brug af æstetiske virkemidler og retoriske kunstgreb”.
- 2) ”Auschwitz er ufremstillelig [...] derfor skal [vidnesbyrdet] vidne om denne ufremstillelighed”.
- 3) ”Vidnesbyrdet [...] er forpligtet på at forsøge at danne billeder og italesætte begivenheden, at aktualisere fortiden i nutiden, uden at dette forsøg er dikteret nogen bestemt form”.⁴¹⁷

Når jeg taler om Müllers forfatterskab som vidnesbyrd, er det vigtigt at understrege, at det kun er i denne tredje betydning af ordet, altså en åben og eksperimenterende position, der føler sig forpligtet til på trods af alt at italesætte de ufattelige begivenheder.

Ifølge Horace Engdahl adskiller vidnesbyrdet sig nu fra historievidenskabens forklaringer, hvor:

⁴¹⁷ Lund 2011: 18-19.

”Offerets virkelighed afskæres fra vores egen virkelighed og forlægges til en anden værensregion, til regionen for historiske hændelser. Det er sket, siger vi til os selv, men i en anden virkelighed end vores egen. Kun vidnesbyrdet kan med sin fortsatte præsens og sin direkte berøring hive os ud af den vildfarelse og forstyrre illusionen om nødvendighed, mål og mening. Men den gør det ikke ved at bringe klarhed. Vidnet taler om det ufattelige, i håb om at en eller anden vil gøre det fatteligt og i visheden om, at enhver forklaring må afvises som utilstrækkelig. I revolten mod forklaringerne er vidnesbyrdet og litteraturen solidariske”.⁴¹⁸

Vidnesbyrdet forviser altså ikke fortiden til fortiden, men aktualiserer den ved at fastholde det uforklarlige ved begivenheden. Netop dét kan Müllers værk læses som en bestræbelse på. I denne bestræbelse må en eventuel nostalgi (eller hjemve) umiddelbart opfattes som ”forstyrrende”, fordi den oftest er forskønnende. Hvis nostalgisk længsel vinder plads ved vidnesbyrdets side, er det som en modererende stemme, der siger, at så slemt var det jo heller ikke, hvilket medfører en fare for, at hændelserne, med Engdahls ord ”henlægges til regionen for historiske hændelser”. Dette, at nostalgien truer med at underminere vidnesbyrdet, kan ses som forklaringen på, at hjemveen konstant søges undgået i Müllers forfatterskab. Med eksemplet fra Pastior og Kertész ovenfor ser vi dog også den mulighed, at nostalgi og traume så at sige begge kan fastholdes uden at moderere hinanden. På en vis måde er det netop det, der sker i Müllers forfatterskab, når hjemveen hele tiden melder sig sideløbende med de vidnesbyrdlitterære spor.

Hermed er problemfeltet for min læsning af Herta Müller opridset. Jeg vil læse de omtalte tre værker i kronologisk rækkefølge, startende med *Niederungen*, Müllers fikcionaliserede portræt af den banatschwabiske landsby, hvor hun voksede op. Denne landsby er forfatterskabets første hjem.

4.4 Landsbyens diktatur og det væmmelige Heimat: *Niederungen*

”Die erste Diktatur, die ich kannte, war das banatschwäbische Dorf,” siger Herta Müller i en samtale med den britiske litterat Brigid Haines.⁴¹⁹ Müller ser således den banatschwabiske landsby og Ceaușescus Rumænien som to sider af samme sag: diktatur, og det er dette diktatur og dets

⁴¹⁸ Engdahl 2005: 22.

⁴¹⁹ Haines 1998: 17.

konsekvenser for dem, der lever under det, som Müllers forfatterskab i det store og hele handler om.⁴²⁰

Diktaturet kritiseres hos Müller for at være et totaliserende system, der nægter at acceptere det individuelle, som hos Müller netop anses for totalitarismens modsætning. Paola Bozzi skriver, at "Die Texte der Autorin [Müller] leben in der Tat von der Beobachtung kleinster Nebensächlichkeiten",⁴²¹ og Bozzi læser dette fokus på den "underordnede" detalje som et forsvar for det individuelle mod det totalitære system.⁴²² Dette fokus på det individuelle og på detaljen præger både Müllers æstetik og udtrykker hendes ideologiske modstand mod det totalitære. Müller skriver selv herom: "Meine Einzelheiten hatten keine Gültigkeit, sie waren nicht ein Teil, sonderne in Feind des Ganzen."⁴²³ Müllers forfatterskab fremhæver det individuelle, det lokale og detaljerede, frem for helheden og det totalitære. Som Bozzi påpeger, udvikler Müller ikke nogen mod-utopi som svar på de lukkede "helhedssystemer", der prægede hendes opvækst – religionen, kommunismen, det banatschwabiske livsmiljø – men svarer derimod med det omtalte fokus på detaljen, som "helhedssystemerne" ikke levner plads til. Også litteraten Anja K. Johannsen påpeger denne modstand mod totaliserende utopier: "Müller [interessiert sich] für nostalgische wie utopische Konzepte grundsätzlich nicht."⁴²⁴

Müller interesserer sig nu nok for utopiske og nostalgiske systemer, hvis disse vel at mærke betragtes som en art totaliserende "helhedssystemer", for når enkeltheder og detaljer fremhæves i Müllers værker, kan det læses som netop en modstand mod de totalitære systemer, herunder den banatschwabiske ide om Heimat, som Müller et sted kalder et "Betrug der Dinge".⁴²⁵ Hvis de totalitære og totaliserende systemer er et bedrag mod tingene, så er Müllers prosas fokus på detaljen en art tilbageerobring af tingene. Hendes værk er således stærkt optaget af den grundige og præcise beskrivelse og mindre optaget af store, narrative sammenhænge. Dette fokus på detaljen vil vi se mange eksempler på, og det er vigtigt at fremhæve, at dette fokus både er en ideologisk eller politisk modstand mod totalitære systemer og en skrivepraksis, der munder ud i Müllers særlige æstetik. Sådan er det hos Müller, det er umuligt at adskille poetik og politik, ord og handling: "Sprache war und ist nirgends und zu keiner Zeit ein unpolitisches Gehege, denn sie läßt sich von

⁴²⁰ Når man kan sige det så firkantet, skyldes det Müllers noget firkantede og nuanceløse brug af ordet diktatur. Hun er således blevet kritiseret for ikke at differentiere mellem forskellige diktaturer til forskellige steder og tider, men lade alle former for totalitær samfundsindretning falde under samme paraply: diktatur.

⁴²¹ Bozzi 2005: 139.

⁴²² Bozzi 2005: 141.

⁴²³ Müller 1995b: 59.

⁴²⁴ Johannsen 2008: 179.

⁴²⁵ Müller 1990: 69-83.

dem, was einer mit dem anderen tut, nicht trennen [...] In dieser Unzertrennlichkeit vom Tun wird sie legitim oder inakzeptabel, schön oder häßlich, man kann auch sagen: gut oder böse”,⁴²⁶ skriver hun i essayet ”In jeder Sprache sitzen andere Augen”.

Niederungen kan læses som et fikionaliseret portræt af Müllers barndomslandsby og hjemmet, hun voksede op i, af hendes Heimat, med andre ord. Det – Heimat – er en term, som dukker op i flere af Müllers essays, ud over ”Heimat oder der Betrug der Dinge” kan nævnes ”Heimat ist das was gesprochen wird” fra 2001. Her kritiserer hun den ofte formulerede tanke blandt emigranter, at i eksilet bliver ens modersmål til hjemland.⁴²⁷ Müller kritiserer denne tanke for at skabe en illusion om, at blot man har sproget med, så er alt godt.⁴²⁸ ”Heimat er det, der siges” – sætningen stammer fra Jorge Semprúns *Federico Sánchez vous salue bien* fra 1993, og heri ser Müller en mere reflekteret formulering af forholdet mellem sprog og hjemland, nemlig en, der ikke gør sproget som sådan til hjemland, men derimod peger på, at sproget aldrig kan være rensat for politik og altid kan bruges på forskellige måder. Som hun påpeger i essayet, er sproget under et diktatur styret og kontrolleret på en måde, så det aldrig kan være Heimat for folk, der vil kritisere diktaturet. I ”In jeder Sprache sitzen andere Augen”, som stort set ordret rummer samme refleksioner over Heimat som ”Heimat ist das was gesprochen wird”, tilføjer hun til disse refleksioner:

”Ich mag das Wort ’Heimat’ nicht, es wurde in Rumänien von zweierlei Heimatbesitzern in Anspruch genommen. Die einen waren die schwäbischen Polkaherren und Tugendexperten der Dörfer, die anderen die Funktionäre und Lakaien der Diktatur. Dorfheimat als Deutschtümelei und Staatsheimat als kritikloser Gehorsam und blinde Angst vor der Repression. Beide Heimatbegriffe waren provinziell, xenophobisch und arrogant. Sie witterten überall den Verrat. Beide brauchten sie Feinde, urteilten gehässig, pauschal und unverrückbar.”⁴²⁹

⁴²⁶ Müller 2003: 39.

⁴²⁷ Ét eksempel er den ungarske forfatter Sándor Márai, der i sine sidste dagbøger, skrevet i eksil i San Diego, Californien, kalder det ungarske sprog ”mit eneste hjemland” og fortsætter: ”løsriv han [forfatteren] sig fra sit modersmål og forsøger at skrive på et fremmed sprog, riv han navlestrengen, som binder ham til det livgivende modersmål og holder hans selvbevidsthed og evner som forfatter i live, over. Man kan glimrende udtrykke tanker på et fremmed sprog, men ’skrive’, det vil sige, skabe, kan man kun på sit modersmål.” Márai 2010: 16.

⁴²⁸ Müller 2009b: 25.

⁴²⁹ Müller 2003: 29.

Når Heimat-begrebet udlægges sådan, er det klart, at hjemveen er uønskværdig, for den truer jo netop med at føre en tilbage til dette xenofobiske, hadefulde Heimat, der som nævnt indløser de konnotationer af racistisk Blut und Boden-fællesskab, som begrebet ofte forbindes med. For Müller hænger begrebet om Heimat nært sammen med diktaturet, hvad end det er det ”lille” landsbydiktatur eller det ”store” Ceaușescu-diktatur; i begge tilfælde er Heimat-begrebet totaliserende og hadefuldt.

Müller kalder sine bøger autofiktion, og det banatschwabiske miljø i *Niederungen* ligner da også i høj grad det, Müller beskriver i sit essayistiske forfatterskab. At hun tager afstand til dette Heimat er tydeligt, for eksempel hedder det i ”In jeder Sprache sitzen andere Augen”: ”Es blieb mir ein Rätsel, wie man sein Leben einer Umgebung anvertrauen kann, die einem auf Schritt und Tritt zeigt, daß man ein Kandidat fürs Panoptikum des Sterbens ist.”⁴³⁰ Hjemstavnen forbindes altså af Müller med konstant lurende død, og det er hende en gåde, at man kan betro sig til et sådant sted.

4.4.1 Overvågning og dødelig natur

Som vi skal se, deler fortællerne i *Niederungen* denne Müllers afstandtagen til det banatschwabiske Heimat; i stedet for at ”betro sig til” området, længes disse fortællere efter at forlade det. Det skyldes en forestilling om, at landsbyen er dødelig og at storbyen modsat er livlig. Om denne modsætning skriver Müller i ”In jeder Sprache sitzen andere Augen” (passagen er del af en beskrivelse af, hvordan Müller som lille pige vogtede køer på markerne omkring landsbyen):

”Ich haßte das sture Feld, das wilde Pflanzen und Tiere fraß, um gezüchtete Pflanzen und Tiere zu füttern. Jeder Acker war das randlos ausgebreitet Panoptikum der Todesarten, ein blühender Leichenschmaus. Jede Landschaft übte den Tod [...] Ich dachte auf den Straßen dieses Dorfes, zwischen den Häusern, Brunnen und Bäumen: Das hier sind die Fransen der Welt, man sollte auf dem Teppich leben, der ist aus Asphalt und nur in der Stadt. Ich wollte von diesem blühenden Panoptikum, das alle Farben vergeudete, nicht erwischt werden [...] Was ich wollte: weg von den Fransen, auf den Teppich, wo der Asphalt unter den Sohlen so dichthält, daß der Tod aus der

⁴³⁰ Müller 2003: 13.

Erde nicht um die Knöchel schleicht. Mit rotlackierten Nägeln als Stadtdame im Zug fahren wollte ich”.⁴³¹

Landsbyen og dens omgivelser er dødelige, mens byen med sin asfalt holder døden nede, så man kan bevæge sig frit på dens glatte overflade. Naturen er hos Müller knyttet til døden, den er med Johannsens velvalgte udtryk et ”Kreislauf der Vernichtung”,⁴³² hvilket i essayene udtrykkes med formuleringer som ”das randlos ausgebreitet Panoptikum der Todesarten” i citatet ovenfor eller ”dem Fraß der Dorferde mit den blühenden Panoptikum der Sterbearten”,⁴³³ som der står i ”Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich”. Den sociale og panoptiske overvågning bliver altså projiceret ud i naturen også, så at der ikke er et skel mellem en overvågende og voldelig socialitet og en mere ”fri” natur. Begge sfærer er overvågende, og skellet mellem det sociale og det naturlige ophæves. ”Aus eigener Erfahrung weiß ich jedoch, daß die Landschaft sich aus dem Staat nicht heraushalten läßt”,⁴³⁴ skriver Müller et sted efter en passage, hvor staten netop er blevet karakteriseret som hyklerisk, voldelig, løgnagtig.

Den omtalte mark beskriver Johannsen som et ”nur quasi-natürlichem Raum”,⁴³⁵ der altså ikke lader sig skille fra de totaliserende menneskelige systemers voldelighed og dødelighed. Den ødelæggende og dødelige natur findes i det lange citat ovenfor som markerne, der æder vilde blomster, og et genkommende tema i forfatterskabet er fremstillinger af naturen som (selv)fortærende. Det vel nok mest prægnante billede herpå findes i *Der Mensch ist ein grosser Fasan auf der Welt*, hvor et æbletræ i en surrealistisk scene æder sine egne æbler, indtil en kommission bestående af storbønder, læreren, præsten og sognefogeden beslutter, at æbletræet skal brændes, hvilket sker i en scene med klare associationer til inkquisitionens hekseafbrændinger.⁴³⁶ Naturen kan man ikke leve i harmoni med, den er aldrig idyllisk som hos Roths Carl Joseph, for hos Müller er den først og fremmest dødelig. Den æder sig selv, og den slår ihjel. ”Ich sah immer, daß das Feld mich nur ernährt, weil es mich später fressen will”,⁴³⁷ skriver Müller i ”In jeder Sprache sitzen andere Augen”.

⁴³¹ Müller 2003: 12-13.

⁴³² Johannsen 2008: 175.

⁴³³ Müller 2003: 76.

⁴³⁴ Müller 2003: 172.

⁴³⁵ Johannsen 2008: 179.

⁴³⁶ Müller 1989: 32ff.

⁴³⁷ Müller 2003: 13.

Inden vi går videre, vil jeg opholde mig kort ved ordet ”panoptikon”, der optræder flere gange i ovenstående i forbindelsen med den omtalte overvågning. Et panoptikon er et sted, hvor man kan se alt (ordet er sammensat af græsk ”pan”, som betyder ”alt”, og ”optikos”, som henviser til det, der angår synet), og hos Müller er det billede på den overvågning, hun gentagne gange i forfatterskabet skriver om at have været udsat for, både i landsbyen og i Rumænien generelt. Panoptikon er også betegnelse for den type fængsel, den engelske filosof Jeremy Bentham udtænkte i slutningen af 1700-tallet, hvor en kæde af bygninger udgør en omkreds, i hvis midte der står et tårn med store vinduer, hvorfra man kan overvåge ”alt”. I Michel Foucaults historie om det moderne fængsel, *Overvågning og straf* (1975), udlægger han det, han kalder ”den panoptiske hovedvirkning”, som fangens *følelse* af at være overvåget – hvad end han nu faktisk bliver overvåget eller ej. Overvågningen foregik således ikke konstant i det panoptiske fængsel, men pointen er, at fangerne ikke kan vide, hvornår de bliver overvåget og hvornår ikke. På den måde bliver overvågningen så at sige internaliseret, og ”dermed fungerer makten [sic] automatisk”, som Foucault skriver.⁴³⁸

Følelsen af at være konstant overvåget udtrykker Müller altså med dette ord ”panoptikon”, ligesom hun gør det med den frø, der optræder flere gange i *Niederungen* (og også i andre værker, eksempelvis *Der Mensch ist ein grosser Fasan auf der Welt*). I slutningen af ”Niederungen” står der om frøerne:

”Die Frösche quakten aus den schwarzen Lungen meines toten Vaters, aus der starren Luftröhre meines röchelnden Großvaters, aus den verkalkten Adern meiner irren Großmutter. Die Frösche quakten aus allen Lebenden und Toten dieses Dorfes.”⁴³⁹

Germanisten Josef Zierden skriver som følger om denne frø: ”Im Bild des Frosches bündelte sie das Gefühl der sozialen Reglementierung und Kontrolle im banatschwäbischen Dorf ihrer Kindheit ebenso wie das Gefühl permanenter Überwachung und Verfolgung im totalitären Staat Nicolai Ceauşescus.”⁴⁴⁰ En udlægning, som Müller også selv kommer med: ”Der deutsche Frosch aus den Niederungen ist der Versuch, eine Formulierung zu finden, für ein *Gefühl* – das *Gefühl*, überwacht

⁴³⁸ Foucault 1994: 180. Den ”danske” udgave er lig med den norske udgave, som kom første gang i 1977. ”Makten” med k er altså ikke en stavefejl.

⁴³⁹ Müller 2011: 103.

⁴⁴⁰ Zierden 2002: 30.

zu werden.”⁴⁴¹ Landsbyen og dens omgivelser som et overvåget sted er et tema, der løber gennem hele forfatterskabet. I *Atemschaudel* hedder det eksempelvis i første kapitel, hvor Leo venter utålmodigt på at blive deporteret: ”Ich wollte weg aus dem Fingerhut der kleinen Stadt, wo alle Steine Augen hatten”.⁴⁴² I *Reisende auf einem Bein* findes en lignende formulering: ”die Luft [hat] Augen, wenn alles überwacht ist.”⁴⁴³ Altid er man overvåget, fordi overvågningen er en social og ”naturlig” praksis, som dem, der vokser op i landsbyen og Rumænien internerer og føler overalt.⁴⁴⁴

Både den dødelige natur og overvågningen er vigtige elementer i det billede af det banatschwabiske Heimat, som Müller skriver frem i *Niederungen*. Bogen består af 19 fortællinger,⁴⁴⁵ der ikke danner en større, narrativ enhed, men snarere er struktureret efter ”einer additiven Ordnung von Situationen”,⁴⁴⁶ som Paola Bozzi skriver, og mens dens grammatiske tid i fortællingerne varierer, må bogen samlet set anskues for et fikcionaliseret portræt i tilbageblik af barndomslandsbyen. I essayet ”Einmal anfasssen – zweimal loslassen” skriver Müller da også:

”Eigentlich habe ich von meinen ersten Buch an, aus der Stadt über das 30 km entfernte Dorf, über Vergangenheit geschrieben. Die räumliche Distanz war zwar klein, aber das Gefälle groß. Mit dem Thema des schwäbischen Dorfes war ich in meiner Vergangenheit und in der Gegenwart meiner Eltern.”⁴⁴⁷

Her glider en rumlig afstand over i en temporal afstand, så at Müllers afsked med landsbyen samtidig lægger den ind i fortiden. Det betyder også, at erindringen bliver central for Müllers beskrivelse af landsbyen.

⁴⁴¹ Müller 1995a: 20. Mine kursiveringer.

⁴⁴² Müller 2009a: 7. Har man styr på geografien, vil man måske indvende, at jeg-fortælleren Leo Auberg kommer fra Siebenbürgen, og at vi ikke direkte hører, at han kommer fra Banatet. Siebenbürgen er det tyske navn for Transsylvanien, som i dag er betegnelse for hele Rumænien nord og vest for Karpaterne, herunder altså Banatet. Om Leo kommer præcis fra Banatet, er for så vidt mindre vigtigt al den stund, at den lille by som et panoptisk overvåget sted er det centrale her.

⁴⁴³ Müller 2010b: 158.

⁴⁴⁴ Man kan desuden bemærke, at dette symbol med frøen er et tidligt eksempel på et gennemgående træk i Müllers fiktionsprosa, nemlig at følelser (og andre indre rørelser, sult, eksempelvis) eksternaliseres og tager form af noget ydre, som karaktererne kan iagttage og i visse tilfælde tale med. Mere herom i kapitlet om *Atemschaudel*.

⁴⁴⁵ Bogen udkom første gang i censureret udgave på det tysksprogede Verlag Kriterion i Bukarest i 1982. Det ucensurerede manuskript blev smuglet til Vestberlin og udkom på Rotbuch Verlag i 1984, dog var fire fortællinger (”Damals im Mai”, ”Die Meinung”, ”Inge”, ”Herr Wultschmann”) udeladt i denne version. Jeg benytter mig af den definitive udgave, hvor disse fire fortællinger igen er med.

⁴⁴⁶ Bozzi 2005: 151.

⁴⁴⁷ Müller 2003: 123.

4.4.2 Det schwabiske bad

Et godt eksempel på, hvordan det banatschwabiske miljø portrætteres, findes i ”Das Schwäbische Bad”, bogens anden fortælling, hvori en familie tager deres lørdagsbad:

”Die Mutter steigt in die Badewanne. Das Wasser ist noch heiß. Die Seife schäumt. Die Mutter reibt graue Nudeln von ihrem Hals. Die Nudeln der Mutter schwimmen auf der Wasseroberfläche. Die Wanne hat einen gelben Rand. Die Mutter steigt aus der Badewanne [...] Der Vater steigt in die Badewanne. Das Wasser ist warm. Die Seife schäumt. Der Vater reibt graue Nudeln von seiner Brust. Die Nudeln des Vaters schwimmen mit den Nudeln der Mutter auf der Wasseroberfläche. Die Wanne hat einen braunen Rand. Der Vater steigt aus der Badewanne.”⁴⁴⁸

Sådan fortsætter det med bedstemoren og bedstefaren, indtil vandet er sort af smuds, og bagefter sidder familien foran tv’et og venter på lørdagsfilmen. Ved at bruge de almene termer ”det schwabiske bad”, ”den schwabiske familie”, ”mor”, ”far”, ”bedstemor”, ”bedstefar” (kun det toårige barn nævnes ved navn: Arni) gøres situationen til en beskrivelse af hele det schwabiske samfund, og i disse betegnelser og i de mange gentagelser ligger en markering af, at det, der sker, nærmest er trivielt i sin almindelighed. Eller rettere: man må som læser forestille sig, at scenen ”indefra”, set fra moren eller faren for eksempel, er ganske normal. Dette blik indefra brydes dog i teksten af et blik udefra, et blik, som udstiller baderutinen som ulækker og fuld af løgn.

De fleste kapitler i *Niederungen* er førstepersonsfortælling med stor nærhed mellem det fortællende og det erfarende jeg; hvor vi altså har at gøre med det, Dorrit Cohn kalder ”Consonant Self-Narration”,⁴⁴⁹ hvilket blandt andet vil sige, at fortælleren ikke viser nogen form for kognitivt privilegium i forhold til det fortalte jeg, men derimod næsten bliver ét med dette jeg.⁴⁵⁰ ”Das Schwäbische Bad” er dog en tredjepersonsfortælling, hvor fortælleren markerer sig tydeligt i teksten for eksempel med sætninger, der kommenterer karakterernes udsagn. Et af disse udsagn er ”Das Wasser ist noch heiß”, som findes fire gange i løbet af fortællingens halvanden side. Første

⁴⁴⁸ Müller 2011: 13.

⁴⁴⁹ Cohn 1978: 153.

⁴⁵⁰ Selvom jeg-fortælleren ikke er den samme i alle kapitler i *Niederungen*, så kan jeg-fortælleren i de kapitler, der handler direkte om landsbyen, tænkes som forskellige versioner af samme bevidsthed, nemlig en fikionaliseret Müller, der ser tilbage på eller ”bevæger sig rundt i” sin opvækst og barndomslandsby. Man får således et klart billede af en implicit forfatter, der ligner den Müller, som træder frem i forfatterskabets essayistiske bøger, og som i tilbageblik former *Niederungen*s portræt af landsbyen.

gang står sætningen ukommenteret, men anden gang, hvor moren råber til faren, at vandet stadig er varmt (heiß), kommenteres det af fortælleren: "Das Wasser ist Warm". Tredje gang er det faren, som råber til bedstemoren, og fortælleren kommenterer: "Das Wasser ist lauwarm". Fjerde og sidste gang råber bedstemoren til bedstefaren, og fortælleren kommenterer: "Das Wasser ist eiskalt".

At vandet stadig er varmt postuleres altså fire gange i teksten. Første gang må læses som fortællerens konstatering, mens det de følgende tre gange, hvor udsagnet følges af inkvitter ("ruft die Mutter dem Vater zu", "ruft der Vater der Großmutter zu", "ruft der Großmutter dem Großvater zu"), følges af en korrigerende kommentar fra fortælleren. Vandet er ikke "heiß", men i en bevægelse mod stadig større kulde henholdsvis "warm", "lauwarm" og eiskalt".

Vandet bliver naturligvis koldere som tiden går, og den ene krop efter den anden vasker sig i det, men sætningen, at vandet stadig er varmt, gentages i en stædig benægtelse af virkeligheden. Det er en kernescene i bogen, fordi den viser de banatschwabiske landsbyboere som virkelighedsfornægttere, og fordi vi tydeligt ser, at fortælleren står i opposition til dem. Det kan virke som en voldsom konklusion at kalde dem virkelighedsfornægttere, men diskrepansen mellem deres udsagn og den virkelighed (varmt vand bliver nu engang koldere med tiden), som fortælleren refererer til, kan betragtes som netop en sådan detalje, hvori der ifølge Müller ligger et dybere blik i tingene (mere herom nedenfor). Moren, faren og bedstemoren forskønner virkeligheden ved at sige, at vandet stadig er varmt, mens fortælleren afslører "sandheden". At dette ord skal i anførselstegn skyldes, at heller ikke fortællerens blik er objektivt eller nøgternt. Den rent objektive beskrivelse ville nævne vandets temperatur, mens både familiens betegnelse "heiß" og ikke mindst fortællerens "eiskalt" er subjektivt og emotionelt ladede. Som jeg skrev i teorikapitlet, så er hverken nostalgisk eller nostofobisk erindring fantuel gengivelse af virkeligheden eller fortiden, men snarere en *gendigtning* af den.

Gentagelsen af sætningen "Das Wasser ist noch heiß" er ikke kun vigtig på et tematisk plan, men også et eksempel på de gentagelser, der præger Müllers fiktionsprosa og er med til at give den et "lyrisk" præg. Hermed mener jeg, at gentagelsen kan give teksten en rytme, som man især forbinder med lyrik, men som i høj grad også findes i Müllers prosa. I kapitlet om *Atemschaudel* kommer jeg nærmere ind på disse gentagelser, der både kan være af hele sætninger, som her, eller enkelte ord i eksempelvis den anaforiske struktur, som især er tydelig i netop *Atemschaudel*. "Das Wasser ist noch heiß", gentages mekanisk i "Das schwäbische Bad", hvor det på et tematisk plan peger på det banatschwabiske miljøes ureflekterede og usensitive omgang med deres omverden, og på et stilistisk plan er en del af Müllers sproglige æstetik. Ofte findes en struktur, hvor en sætning

gentages med små variationer, der til sidst ender med at modsige den oprindelige sætning. Adjektivet i fortællerens kommentarer om badevandet er et eksempel, det går i en glidende bevægelse fra "heiß" til "warm" til "lauwarm" til "eiskalt".

4.4.3 Detaljen og den opdigtede iagttagelse

Fortælleren synes at have et intimt kendskab til den schwabiske familie som type, men er ikke i denne fortælling en del af den; fortællerens position er ekstradiegetisk, uden for fortællingen. Herfra kan fortælleren ikke blot kommentere vandets afkøling, men også fremhæve den ulækre detalje, som ingen af de badende synes at bemærke, nemlig selvfølgelig den abjekte, døde hud i badevandets overflade og randen af snavs, der bliver stadig mørkere på badekarrets kant. Igen er det en ladet beskrivelse, som med noget der ligner vellyst, fremhæver de frastødende og ulækre detaljer.

Lørdagsbadet er en social praksis, der kan betragtes som en del af det "system", som det banatschwabiske livsmiljø udgør. Betragter man fortællingens "helhed" går den ud på, at familien tager et bad og sætter sig sammen foran fjernsynet, men fortælleren zoomer ind på denne helheds enkeltdelen, de detaljer, der synes at blive ignoreret af familien. Som jeg var inde på i dette kapitels indledning, så er dette fokus på enkeltheder og detaljer centralt for Müllers forfatterskab. I et interview med Beverly D. Eddy siger hun herom:

"Ja, ich glaube, daß in der Wahrnehmung das Detail immer eine Rolle spielt, und daß man um so mehr sieht, je mehr man Einzelheiten sieht. Also ich glaube nicht, daß, wenn man das Ganze auf einmal ansieht, daß man genau sieht. Wenn man das Detail ansieht, sieht man zwar nur einen Teil, aber ich glaube, aus diesem Teil heraus sieht man tiefer, als wenn man das Ganze an der Oberfläche sieht. Und ich glaube, daß die Wahrnehmung insgesamt sich aus dem Detail zusammensetzt, und daß verschiedene Dinge immer mitspielen."⁴⁵¹

At fokusere på detaljer handler for Müller om at se så præcist som muligt. Nok ser man kun en del, men i denne del ser man dybere i tingene end et blik, der på én gang ser helheden. Den måde, hun iagttager tingene i sine fiktionsværker på, kalder hun "erfundene Wahrnehmung" – opfundet eller

⁴⁵¹ Eddy 1999: 330.

måske snarere opdigtet iagttagelse. Det handler ikke om en faktisk iagttagelse af ting og en mimetisk gengivelse i skriften, men om en opdigtet iagttagelse, om *poesis*, frembringelse af en ting gennem litterær beskrivelse, som bygger på "ein intensiviertes, eventuell hypersensibilisiertes" sansning, som Johannsen skriver.⁴⁵² Det "opdigtede" er altså ikke et forsøg på at beskrive virkeligheden nøgternt, men ifølge Müller kommer det alligevel til at ligne virkeligheden. Den opdigtede iagttagelse er en intensiveret iagttagelse i et litterært – opdigtet – sprog, hvor virkeligheden på en måde står mere klart frem. Denne "erfundene Wahrnehmung" er Müllers begreb for, hvordan litteraturen står i forhold til virkeligheden, for det er paradoksalt nok kun gennem en opdigtet iagttagelse at det iagttagede ligner virkeligheden – postulerer Müller, som i "Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich" skriver:

"Wirklich Geschehenes läßt sich niemals eins zu eins mit Worten fangen. Um es zu beschreiben, muß es auf Worte zugeschnitten und gänzlich neu erfunden werden. Vergrößern, verkleinern, vereinfachen, verkomplizieren, erwähnen, übergehen – eine Taktik, die ihre eigenen Wege und das Gelebte nur noch zum Vorwand hat. Man schleppt das Gelebte beim Schreiben in ein anderes Metier. Man probiert, welches Wort, was vermag. Es ist nicht mehr Tag oder Nacht, Dorf oder Stadt, sondern es herrschen Substantiv und Verb, Haupt- und Nebensatz, Takt und Klang, Zeile und Rhythmus. Das wirklich Geschehene insistiert als Randerscheinung, man verpaßt ihm durch Worte einen Schock nach dem andern. Wenn es sich selber nicht mehr erkennt, steht es wieder in der Mitte. Man muß das Wichtiguerische des Erlebten demolieren, um darüber zu schreiben, aus jeder wirklichen Straße abbiegen in eine erfundene, weil nur die ihr wieder ähneln kann."⁴⁵³

Müllers prosa er ikke realisme, men den skaber en genkendelig virkelighed ved så at sige at rive virkeligheden op med roden og radikalt omdigte den i ord. Sådan er iagttagelsen "opdigtet": ved at rive virkeligheden *op* og *digte* den om. Som germanisten Lyn Marven skriver, så er forholdet mellem skrift og virkelighed hos Müller "the exact opposite of that which informs realism: reality reflects literature, and not vice versa."⁴⁵⁴ Hvis man skal læse Müller som vidnesbyrdsforfatter, så er

⁴⁵² Johannsen 2008: 186.

⁴⁵³ Müller 2003: 86.

⁴⁵⁴ Marven 2005b: 59.

det vigtigt at have disse poetologiske overvejelser med. Hun hævder intetsteds at skrive mimetisk eller faktisk sandfærdigt, men ikke desto mindre at hendes prosa ligner virkeligheden gennem den ”opdigtede iagttagelse”, der zoomer ind på detaljen og lader virkeligheden ”genopstå” i skriftens radikale og af nostofobi prægede gendigtning af det oplevede.

Portrættet af landsbyen i *Niederungen* er da også langt fra ”nøgternt” i dets konstante fokus på sygdom, forrådnelse, nederdrægtighed, fjendtlighed. Paola Bozzi taler om en ”Vorliebe für Obszönitäten” og om ”Herta Müllers ständige Beschäftigung mit der Ekeleregenden Körperlichkeit”.⁴⁵⁵ Al den lidelse og afstumpethed, der findes i *Niederungen*, men især, hævder jeg, blikket for den ulækre detalje er det, der får *Niederungen* som helhed til at tone nostofobisk. Fortællingerne er tilbageblik, og i det skærpede blik for den ulækre detalje ligger således afstandtagen til hjemmet og frygt for at vende tilbage til det.

Dette blik for den ulækre detalje så vi allerede hos Roth, men hvor vanitasmotiverne hos Roth har noget melankolsk og symbolsk over sig – de udtrykker fortvivlelse over livets forgængelighed, over tabet af en elsket – har de ulækre detaljer ikke en sådan ”overbygning” hos Müller. Her er de bare ulækre: overalt er der fluer, svampesporer og alger; det er en dødelig og hadsk verden, hvor fortælleren vandrer rundt i konstant frygt: ”Ich habe dabei einen dicken Knoten Angst in der Kehle stecken, einen dicken Knoten Atem.”⁴⁵⁶ I ”Grabrede” fortæller to af fortællerens (en pige) fars ”venner” ved farens begravelse pigen om, hvor mange mennesker, hendes far slog ihjel og voldtog under Anden Verdenskrig; ”Meine Familie” er mestendels en opregning af fortællerens familiemedlemmers mange sygdomme og utroskab.

Niederungen kredser om fortiden og hjemmet, men er rensat for nostalgi og viser i stedet det, der kan gælde som generel karakteristik af den nostofobiske erindringsmodus: Det ulækre, voldelige, afstumpede og væmmelige fremhæves, mens eventuelle forsonende træk ved fortiden ignoreres. Ifølge Sianne Ngai er netop væmmelse (disgust), som hun kalder ”the ugly feeling par excellence”,⁴⁵⁷ og begær dialektisk forbundne. Således også i denne afhandling, hvor de præger de to grundlæggende måder, man kan forholde sig til fortiden og hjemmet på: enten begærende nostalgisk eller frastødt nostofobisk. Det skal ikke forstås sådan, at enhver erindring nødvendigvis enten er nostofobisk eller nostalgisk, men ofte vil litterære erindringer om hjemmet have træk af enten den ene eller den anden eller begge.

⁴⁵⁵ Bozzi 2005: 85.

⁴⁵⁶ Müller 2011: 30.

⁴⁵⁷ Ngai 2005: 334.

4.4.4 Udlængsel, ironi og umulig hjemkomst

Det banatschwabiske miljø er altså også i *Niederungen* ”dødsmådernes grænseløst udbredte panoptikon”, og hvis en flugt fra landsbyens greb antydes, ender det alligevel i skuffelse. På et tidspunkt ser fortælleren i ”Niederungen” et tog køre forbi ved landsbyen, og hun oplever en sjælden glæde:

”Sooft ich mit Großvater unten im Tal Sand ausheben war, fuhr ein schönerer Zug am Fluss vorbei. Ich hörte ihn von weitem. Er machte schöne rhythmische Geräusche, und es waren Köpfe in seinen Fenstern. Ich sprang vor Freude in die Höhe und winkte. Und die Hände aus den Fenstern winkten zurück [...] Manchmal waren Frauen in den Fenstern, die hatten schöne Sommerkleider an. Ihre Gesichter sah ich nie genau, aber ich wusste dennoch, dass sie so schön wie ihre Kleider waren und dass diese Frauen nie absteigen würden in unserem Bahnhof, der zu klein für sie war. Sie waren zu schön, um in diesem Bahnhof auszusteigen.”⁴⁵⁸

Som Müller i essayet ”In jeder Sprache sitzen andere Augen” længes også fortælleren i ”Niederungen” efter storbyen, efter at køre i tog som bydame med rødakerede negle, som der står i essayet (jf. note 431). Toget repræsenterer en udvej fra landsbyens diktatur,⁴⁵⁹ det farer forbi som et glimt af en bedre verden, og fortælleren må indse, at den smukke tilværelse ikke er hendes, hun sidder fast i landsbyens søle: ”Er führt seine schönen Frauen in die Stadt, und ich werde hier sterben neben einem Haufen Pferdemit, aus dem die Fliegen brummen”.⁴⁶⁰ Modstillingen kan næppe være tydeligere, og byen, storbyen, træder – igen som i essayet ”In jeder Sprache sitzen andere Augen” – frem som det uopnåelige alternativ til landsbyen og dens evindelige fluer.

Det er kendetegnende for landsbyen i Müllers forfatterskab at den positionerer sig som stærkt tysk i forhold til de rumænske omgivelser.⁴⁶¹ Man identificerer sig med Tyskland og i

⁴⁵⁸ Müller 2011: 83-84.

⁴⁵⁹ I essayet ”Die Insel liegt innen – die Grenze liegt außen” skriver Müller om togrejsen og floden som steder, hvor udlængslen griber enhver: ”Der Zug fuhr nämlich eine Weile ganz eng an der Donau entlang. Zwischen ihm und der Grenze war nichts mehr. Und alle, groß und klein, sogar uniformierte Militärs und Polizisten, gingen auf den Gang und schauten hinaus, als stünden sie unter Hypnose, als sähen sie ihre Zukunft. Als wäre diese gleichgültige Donau eine fließende, für jeden persönlich gültige Wahrsagerei übers Gelingen der eigenen Flucht.” Müller 2003: 169.

⁴⁶⁰ Müller 2011: 84.

⁴⁶¹ I *Der Mensch ist ein Großer Fasan auf der Welt* taler de banatschwabiske tyskere således konstant nedsættende om eksempelvis jøder og de valakkiske rumænere (Valakien, Rumæniens sydlige del, har primært rumænsk befolkning), der bor på gården ved siden af den tyske familie, som romanen følger. ”Walachisches Gesindel”, kaldes de. Müller 1989: 73.

opposition til rumænerne, det tyske bliver opvurderet og det rumænske set ned på. Med Levinas' kritik af Heidegger (kap. 2.4.3) in mente kan denne landsbyens chauvinisme forstås som resultat af landsbykulturens selvtilstrækkelige opvurdering af deres eget sted og egen kultur, deres "indyndende samarbejde med jorden" som Müller skriver. Det er denne traumatiserede og chauvinistiske landsby, der bliver Müllers og dermed forfatterskabets *Heimat*, som nostofobien retter sig mod.

Som læser bliver man sig ikke mindst den nostofobiske tone bevidst, når der sker et tonalt skifte i bogen. "Dorfchronik" introducerer således en stærkt ironisk stemme, som med stor afstand og humor udstiller landsbyens både latterlige og ondsksfulde karakter. Kapitlet er et helt portræt af landsbyen, dens bygninger og folk, og den ironiske distance markeres især af det genkommende udtryk: "hvilket man i landsbyen kalder" eller "im Dorf ... genannt wird". For eksempel i denne passage: "Alle Toten außer der Metzgerin, liegen, was im Dorf ruhen gennant wird, in Gräbern. Die Toten des Dorfes haben sich zu Tode gegessen, zu Tode getrunken, was im Dorf zu Tode gearbeitet genannt wird."⁴⁶² Folk i landsbyen latterliggøres, fordi deres løgnagtighed står frem ved at de omskriver det, at drikke og æde sig ihjel, til at arbejde sig til døde, ligesom den schwabiske familie kalder det varme/lunkne/iskolde vand for "heiß". Og igen er gentagelsen vigtig indholdsmæssigt og stilistisk.

Fortællingen ligner en tredjepersonsfortælling, hvor den afstand, som ironien udspiller sig i, består i, at fortælleren ikke er en del af det skildrede miljø, men til sidst træder et jeg frem, som befinder sig på byens kirkegård: "Ich schließe das schwarze Friedhofstor hinter mir."⁴⁶³ Selvom fortælleren er en del af landsbyen, giver den ironiske tone indtryk af en stærkere position, der er intellektuelt i stand til at udstille landsbyens væmmeligheder, og ligesom i tredjepersonsfortællingen "Das Schwäbische Bad" markeres der i denne tilsyneladende tredjepersonsfortælling stor afstand mellem fortæller og landsbymiljø.

Den ironiske stemme i "Dorfchronik" antyder således en form for frigørelse fra landsbyens miljø. Pigen, som i den konsonante jeg-fortælling "Niederungen" længes væk fra landsbyen og mod togene og den store by, er i for høj grad fanget ind i landsbyens miljø til at kunne skabe den distance, som er nødvendig for ironien, mens fortælleren i "Dorfchronik" må være ældre og tydeligt demonstrerer evnen til at skabe afstand til det forhadte landsbymiljø. Fortællerstemmen i

⁴⁶² Müller 2011: 137.

⁴⁶³ Müller 2011: 138..

”Dorfchronik” bryder således med det blik og den stemme, der ellers præger det meste af bogen (frasen ”Das Schwäbische Bad”), og som Ralph Köhnen kalder et ”trainierten Kinderblick”.⁴⁶⁴

Det tonale skift lader sig læse som et ”ryk” mod frigørelse, et forsøg på på nye måder at kritisere landsbyen og et resultat af en form for selvstændighed i forhold til landsbyen. Det er dermed også et eksempel på formens og indholdets uadskillelighed hos Müller. Der er forskel på, hvor tæt fortællerne er viklet ind i landsbyens spind, og denne varierende distance har konsekvenser for tonen: er distancen lille, så er tonen trykkende og fuld af væmmelse, er distancen større, bliver der plads til ironi og modstand. I ”Das Schwäbische Bad” og ”Dorfchronik”, hvor der netop er en vis afstand mellem fortæller og landsbymiljø, findes nostofobien på fortællerens niveau, mens den i en fortælling som ”Niederungen”, hvor fortælleren ikke har afstand til landsbyen, snarere findes på den implicite autors niveau. I det overordnede ”arrangement” af værkerne kan man udlede et vist værdisystem, som jeg i Müllers forfatterskab i det hele taget vil hævde er præget af nostofobi i forholdet til Rumænien som hjem.⁴⁶⁵ Det interessante er nu, at det nostofobiske blik synes at rumme muligheden for både den trykkende, sorgfulde tone og den ironisk-humoristiske tone. Portrættet af landsbyen er således ikke mere flatterende eller forsonligt i ”Dorfchronik”, end det er i ”Niederungen”. Det viser, at såvel som den nostalgiske erindringsmodus kan svinge i forskellige tonearter, så synes den nostofobiske at kunne det samme. Både fortællingen ”Dorfchronik” og ”Niederungen” fokuserer på det væmmelige og frastødende ved landsbyen, men tonen i det sprog, hvori det sker, er forskellig. I en fortælling som ”Dorfchronik” introduceres altså det, jeg i teorikapitlet kaldte ”forskellige tertser og kvinter”, der lægger sig til erindringsmodusens grundtone (jf. kap. 2.1.1), nemlig i dette tilfælde den ironi, som også den refleksive nostalgi hos Roth besidder. Hvis væmmelsen er nostofobiens grundtone, kan vi betragte ironien som en kvint, der giver nostofobien i ”Dorfchronik” en anden klang end den har i ”Niederungen”. Denne ironi tyder på, at nostofobien ligesom nostalgien kan være refleksiv og selvkritisk og kan udtrykkes i flere forskellige tonaliteter.

⁴⁶⁴ Köhnen 2002: 20. Med udtrykket ”trainierten Kinderblick” rammer Köhnen godt det overlap af barnets og den voksnes blik, som findes i og med at *Niederungen* som nævnt er et tilbageblik. De korte sætninger, som Köhnen henfører til barnets blik, findes dog ikke kun, når Müllers fortællere er børn, for hendes fiktionsværker i det hele taget er præget af korte, parataktiske sætninger – uanset om synsvinklen ligger hos et barn eller ej. *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt*, der fortælles af en tredjepersonsfortæller, som intet tyder på er et barn, starter eksempelvis sådan her: ”Um das Kriegerdenkmal stehn Rosen. Sie sind ein Gestrüpp. So verwachsen, daß sie das Gras ersticken. Sie blühen weiß, klein zusammengerollt wie Papier. Sie rascheln. Es dämmert. Bald ist es Tag”. Korte, sideordnede sætninger, altså. Müller 1989: 5.

⁴⁶⁵ Om den implicite autor, se kap. 3.5.

Som vi har set, er det ikke let at slippe ud af landsbyen og dens kvælende miljø i *Niederungen*, men er man først sluppet væk, er det til gengæld helt umuligt at vende tilbage igen. I fortællingen ”Der deutsche Scheitel und der deutsche Schnurrbart” hører vi om en bekendt af fortælleren, der for nylig vendte hjem til en landsby i nærheden for at besøge sine forældre. Dette kapitel rummer bogens eneste eksempel på en faktisk, fysisk hjemkomst, og det afslører samtidig umuligheden af og det uønskværdige ved en sådan *nostos*. Den bekendte, en ung mand, kan ikke genkende nogen i landsbyen, selvom han har boet der i mange år, og han kan heller ikke forstå deres sprog. Byen fremstilles som en kafkask labyrinth, hvor den unge mand ikke kan finde fodfæste, hvor han støder ind i mure og hegn, og hvor hans far nægter at anerkende og genkende ham. Som materialisering af det indskrænkede, banatschwabiske miljø lukker byen sig sammen om den hjemvendte. Fortællingen ender med, at han flygter ud af byen igen, tager toget, der jo er symbol på den eftertragtede udvej fra landsbyens fængsel, væk: ”Aus dem fahrenden Zug sah mein Bekannter, dass auf dem Schild nicht mehr wie früher der Name des Dorfes, sondern bloss BAHNHOF stand.”⁴⁶⁶ Landsbyen er ikke længere hjem, men blot en togstation, man kan rejse væk fra.

Dette kapitel understreger både landsbyens xenofobi, dens voldsomme og rigide skel mellem inde og ude (jf. Lévinas i teorikapitlet), og det viser, at hjemkomst ikke kan lede til forsoning eller genfindelse af identiteten, men blot til en voldelig afvisning og bekræftelse af ens fremmedhed fra stedet, der engang var ens barndomslandsby. Som jeg citerede Gadamer for i teorikapitlet, kan hjemkomsten betragtes som en dobbelt afsked: fra det nye hjem, man rejser bort fra, og fra det oprindelige hjem, som ikke længere er hjemme. Og som Müller skriver i ”Wenn etwas in der Luft liegt, ist es meist nichts Gutes” om ”angstmagerne”, der har drevet hende og så mange andre på flugt fra der rumænske diktatur: ”Und daß sie [die Angstmacher] die Hinausgesperrten für immer los sind, denn man kann aus dem Exil nie wiederkehren, wie man gegangen ist.”⁴⁶⁷

Niederungen er et sammensat og varieret værk med forskellige udsigelsesmodeller og tonelag, som ikke desto mindre alle er farvede af nostofobi, og som alle kritiserer det banatschwabiske miljø, der karakteriseres som dødeligt, voldeligt, xenofobisk og virkelighedsfornægtende. Fortællerne og visse karakterer kæmper for at skabe afstand til dette miljø, og de længes væk fra landsbyen, men det lykkes ikke for alvor at bryde med den. Og har man faktisk brudt med den, så kan man ikke vende hjem. Det viser, at grænsen mellem hjemme og ude

⁴⁶⁶ Müller 2011: 141.

⁴⁶⁷ Müller 2003: 190.

er absolut. Man kan hverken rejse bort fra det banatschwabiske miljø eller tilbage til det. Man kan kun blive på sin plads og lade sig opsluge af den virkelighedsbenægtende stasis, som postulatet ”Das Wasser ist noch heiß” udtrykker. Som vi har set, er der modstand mod miljøet i *Niederungen*, men først i *Reisende auf einem Bein* lykkes det for alvor for en Müller’sk protagonist at slippe væk. I det følgende skal det da handle om det realiserede eksil og de muligheder og problemer, det i Müllers forfatterskab medfører, ikke mindst kampen mod den hjemve, der (som potentiale) synes at være en uundgåelig følgesvend i eksilet for Müllers karakterer.

4.5 Eksil og nomadisme: *Reisende auf einem Bein*

Når Irene, protagonisten i *Reisende auf einem Bein* fra 1989, udvandrer fra Rumænien til Berlin, realiserer hun en rejse af den type, som fortælleren i ”Niederungen” længes efter.⁴⁶⁸ For at forstå hendes ophold i Berlin får vi igen brug for den nomadefigur, som jeg præsenterede i teorikapitlet. Hvor eksempelvis Franz Ferdinand i *Die Kapuzinergruft* er på evig jagt efter et *sted*, der kan realisere hans ide om Heimat, så bliver den konstante bevægelse det eneste mulige hjem hos ”nomaden”, Irene. Hun afviser både at længes hjem til ”das andere land”, som Rumænien kaldes, og at assimilere sig i det nye land, Tyskland. Hun er rodløs, men ikke hjemløs, blot hjemme i bevægelsen, i den konstante omskiftelighed, som præger storbylivet i romanen. Kan vi da ligefrem læse Irene som en realisering af Gauthiers ideal om rejsen, som realisering af den eksistentielle nomadisme, jeg omtalte i teorikapitlet (jf. kap. 2.4.4)? En optimistisk læsning af Irenes væren i Berlin kunne fristes til at svare ja, men det ville, som vi skal se, også være en unuanceret læsning.

4.5.1 Storbynomade

Irene er den karakter i Müllers forfatterskab, der kommer tættest på et egentligt brud med den banatschwabiske landsby og Rumænien og det traume, som disse diktaturer har påført hver og en af de vigtige karakterer i forfatterskabet. Storbyen Berlin danner således med sin glitrede overflade og glatte asfalt, sit mylder af muligheder, identitetstilbud og sin kapitalisme en klar modvægt til den ulækre og træge banatschwabiske landsby, som portrætteres i *Niederungen*. Irene søger i Berlin noget, der ligner Rosi Braidottis nomadiske subjektivitet, men hun slipper ikke for at beskæftige sig

⁴⁶⁸ Müllers værker synes at reflektere de oplevelser, hun selv har haft. *Niederungen* er et portræt af et miljø, som ligner det miljø, Müller voksede op i; *Reisende auf einem Bein* handler om at gå i eksil i Tyskland, præcis som Müller selv gjorde det i 1987; *Atemschaukel* handler om de Gulag-lejre, som Müllers mor og mange andre i hendes barndomslandsby havde været interneret i. Der er da også flere temaer og motiver, som så at sige vandrer fra det ene værk til det andet. Irene synes således at være flygtet fra et miljø, der ligner det, vi får skildret i *Niederungen*.

med de uønskede emotioner, nostalgi og hjemve, for i den sociale situation, som eksilet er, synes de at ligge som et potentiale eller en stemning, man kan gribes af, og som også påvirker Irene. Hjemveen, der som nævnt er den brugte term hos Müller, viser sig som sprækker i den fernis af konstant bevægelse, der præger Irenes tilværelse; sprækker, hvori det traumatiserende Rumænien – det forhadte og nu også forladte Heimat – pludselig viser sig som et problem. Som nævnt i dette kapitels indledning findes der ifølge Müller en hjemve, der kan gribe en, selvom man rationelt ikke ønsker at vende hjem. Det er denne type hjemve, der er på spil i *Reisende auf einem Bein*, og som Irene gennem romanen forsøger at få kontrol og klarhed over.

Det varer dog lidt, før hjemveen melder sig som problem. Til gengæld accentueres det nomadiske aspekt af karakteren Irene straks efter ankomsten til Berlin, hvor hun køber en seng i et indkøbscenter: "Ich möchte eigentlich ein Gästebett", siger hun.⁴⁶⁹ Købet af sengen skal tydeligvis ikke forstås sådan, at hun finder et blivende hjem, men derimod sådan, at hun blot er på (nomadisk) gennemrejse. Det er sådanne scener, der gør, at vi kan læse Irene som en karakter, der rækker ud efter den nomadiske subjektivitet. Det – læser Irene som nomade – gør germanisten Margaret Littler, der ser hende som et eksempel på en form for realisering af Braidottis nomadiske subjekt (jf. kap. 2.4.3), som en "city nomad".⁴⁷⁰ Littler ser eksempelvis Irenes tøjforbrug som en måde, hvorpå hun på én gang kan bekræfte og på postmoderne, omskiftelig vis lege med sin identitet som kvinde: "Rather than an instrument of manipulation or compensation, then, fashion may be seen here as a medium of female identity assertion, albeit a temporary and negotiable identity", skriver Littler.⁴⁷¹

Irenes forhold til tøj hører vi især om i bogens midterste kapitel, nummer 10 af i alt 19. Kapitlet indledes med Irenes ønske om at kunne købe mere tøj og have flere kroppe, så hun kan købe og gå med mere tøj. Tøjet tilbyder flere identiteter, som Irene kan iklæde sig efter forgodtbefindende. Det kan tolkes som en fri og meningsfuld leg med identiteten i det kapitalistiske Vesttyskland. Men en sådan læsning overser, at Irene netop ikke har råd til at købe tøjet og har en bitter smag i munden: "auf der Zungenspitze wuchs ein bitterer Fleck",⁴⁷² som der står. Desuden giver tøjet ikke identitet eller glæde, eller rettere: det giver identitet og derfor ingen glæde, for en sådan letkøbt identitet er netop, hvad Irene konstant afviser gennem romanen. Da hun ser tre forskellige kvinder forskellige steder i byen med samme hårspænde, konkluderer hun: "Die Mode

⁴⁶⁹ Müller 2010b: 43.

⁴⁷⁰ Littler 1998: 40.

⁴⁷¹ Littler 1998: 49.

⁴⁷² Müller 2010b: 80.

verkürzt das Leben.”⁴⁷³ Erkendelsen hos Irene synes at være, at der skjuler sig en konform identitet bag Vestens frie valg.

Ovenstående afsnit viser et eksempel på, at teksten ikke lader os udlægge Irenes rejse i Tyskland for positivt. Der *er* glimt af frigørelse fra de rumænske diktaturer i *Reisende auf einem Bein*, men disse glimt må ikke blænde læseren, så man overser tekstens mange tegn på, at Irene er traumatiseret og netop ikke fuldt og helt kan løsrive sig fra det Rumænien, hun har forladt. ”Fear, anxiety, and nostalgia are clear examples of the negative emotions involved in the project of detaching ourselves from familiar and cherished forms of identity”,⁴⁷⁴ skriver Braidotti i *Transpositions*. Irene er på den ene eller anden måde præget af alle disse negative emotioner, så hun kan forstås som et subjekt, der er *i gang med* at løsrive sig fra de identitetstyper, Braidotti taler om. Den kamp mod hjemveen, som jeg fokuserer på i min læsning af *Reisende auf einem Bein*, kan altså forstås som et skridt på vejen mod at realisere det nomadiske subjekt, som ifølge Braidotti er ”a figuration for the kind of subject who has relinquished all idea, desire, or nostalgia for fixity”.⁴⁷⁵ Vi kan, som Littler, læse Irene som en, der gennem romanen forsøger at løsrive sig fra det fikserede.

Jeg anerkender altså, at der er tegn på og et ønske hos Irene om en frigørelse fra Rumænien og fra det ”fikserede”, og at denne frigørelse kan læses som en måde at række ud efter Braidottis nomadiske subjekt på. Jeg mener dog, at det er vigtigt at understrege, at Irene ikke lykkes med nogen tilfredsstillende frigørelse. Den nomadiske subjektivitet kan vi således forstå som en art utopi i Müllers forfatterskab, ligesom det overnationale Habsburg-monarki er en utopi hos Roth. Og ligesom hos Roth er det vigtigt at understrege, at disse idealer ikke realiseres.

Irene vedbliver således at være ulykkeligt bundet til den rumænske fortid gennem de traumatiske oplevelser, hun der har haft. Med andre ord: Hun bevæger sig nok i konkret forstand, men i eksistentiel forstand står hun stille. Eller: hun løsriver sig fra de rumænske hjemms umiddelbare ”fysik”, men ikke fra ”det eksistentielle hjem” (som selvfølgelig også står i forbindelse med det konkrete hjem i Rumænien), og derfor lykkes hun ikke med at realisere den eksistentielle nomadisme. Min læsning af Irene lægger sig således nær de læsninger, der ser *Reisende auf einem Bein* som en repræsentation og ”performance” af traume.⁴⁷⁶ Til forskel fra disse læsninger er jeg dog ikke primært interesseret i traumet som sådan, men igen ønsker jeg at se på det traumatiskes

⁴⁷³ Müller 2010b: 81.

⁴⁷⁴ Braidotti 2006: 83.

⁴⁷⁵ Braidotti 2011: 57.

⁴⁷⁶ For eksempel Haines 2002: Marven 2005a og 2005b.

”bagside”, på den hjemve, der hele tiden melder sig som problem, og som peger tilbage på det traumatiske sted, Irene har forladt.

4.5.2 Traumatisk struktur

Et eksempel på at læse Müller med traumet som det centrale begreb findes hos Lyn Marven, som skriver: ”The structure underlying Herta Müller’s work is the notion of trauma, which unites the representation of the body with language and narrative strategies.”⁴⁷⁷ For Marven er traumet således det helt grundlæggende begreb at forstå Müller med. Traumet er en konstant, så at sige, der hele tiden er der, uanset om værkernes foregår i den ulækre landsby eller den glitrende storby. Marven rammer noget vigtigt, når hun sammenligner landsbyen i ”Niederungen” med storbyen i *Reisende auf einem Bein*:

”The differences between Irene’s situation and that of the child in ’Niederungen’ lie in the setting – the pluralist, mutable city as opposed to the conservative, inflexible village. The liberating potential of the images in *Reisende* derives from the sole fact of their having been removed from a violent context; their existence, however, originates in precisely that violent context.”⁴⁷⁸

At den omtalte rækken ud efter den nomadiske subjektivitet i *Reisende auf einem Bein* lader sig forstå som en frigørelse, peger allerede på det, som Irene skal frigøre sig fra, nemlig den voldelige kontekst. Berlin er nok en ny ”setting”, men traumet flytter med.

I tråd hermed skriver germanisten Moray McGowan: ”For Irene, the dictatorship remains a lasting presence, a psychological wound that, in Berlin scarcely less than in ‘das andere Land’ itself, bleeds into her perception of the empirical physical world”.⁴⁷⁹ Irene lykkes ikke med at lægge diktaturet bag sig og gøre det til fortid, det forbliver i stedet en ”lasting presence”, som McGowan skriver. På den ene side er Berlin som nævnt modstykke til Rumænien, men på den anden side understreger teksten i høj grad lighederne mellem disse to steder. McGowan igen: ”West Berlin, more seedy than subcultural, reminds her [Irene] of the dictatorship: her new world is as

⁴⁷⁷ Marven 2005a: 53.

⁴⁷⁸ Marven 2005a: 68.

⁴⁷⁹ McGowan 2013: 66.

bleak in some respects as the one from which she has fled.”⁴⁸⁰ Et eksempel på disse ligheder ses, da Irene af en mand fra den tyske efterretningstjeneste, BND, bliver bedt om at beskrive de kontakter i Securitate, som manden formoder, at Irene har. Irene beskriver i stedet BND-manden selv – uden at han lægger mærke til hendes ironi.⁴⁸¹ Også blikket for de ulækre detaljer, som vi så i *Niederungen*, og som Marven læser som et symptom på traumet,⁴⁸² findes i *Reisende auf einem Bein*. Eksempelvis opfatter Irene en kvindes halskæde som levende snegle, og jul associerer hun med at hænge indvolde på grantræer.⁴⁸³

Præcis som i *Niederungen* har vi dette traumatiserede blikks fokus på den ulækre detalje. Det peger så at sige også indad, for både McGowan og Littler påpeger, at Irene oplever byen som en forlængelse af sin egen krop og psyke.⁴⁸⁴ En lignende tanke citerede jeg Müller for i teorikapitlet, nemlig: ”Ich glaube, auch Orte sind die Verlängerung des Menschen” (jf. note 112). Det vil sige, at Irene ser ligheder mellem Rumænien og Tyskland, fordi hun er traumatiseret og har internaliseret et særligt blik for det ulækre og voldelige, men det vil også sige, at den fragmenterede og ”postmoderne” by er en spejling af hendes eget ønske om eller forsøg på at frigøre sig fra den rumænske fortid og fra en fikseret identitet.

4.5.3 Styr din hjemve!

Hjemveen er en emotion, der etablerer en forbindelse til hjemmet, og hjemmet er uønsket og traumatiserende hos Müller, hvorfor hjemveen er et problem. Netop sådan melder den sig, da Irene modtager et brev fra Dana, hendes veninde i Rumænien. Det sker i samme tiende kapitel, hvor hun går i tøjbutikker og ender med at konstatere, at moden forkorter livet. Brevet har været åbnet og læst af de rumænske myndigheder, hvorfor der da også ved siden af Danas stemme er ”ein Atem, von dem Irene wußte, daß er Dana nicht gehörte.”⁴⁸⁵ Sådan er overvågningen, som vi så i *Niederungen*, også til stede i storbyen Berlin – den flytter som så meget andet af det uønskede ved Rumænien med i eksilet, og denne overflytning symboliseres af brevet. Danas brev er en påmindelse om ”det andet land”, som, hvor fjendtligt det end har været, også i en vis forstand har været Irenes hjem. Det – brevet – står således også for en art fortætning af den nostalgis/hjemveens diffuse stemning eller mulighed, jeg nævnte ovenfor. Når Irene lukker brevet

⁴⁸⁰ McGowan 2013: 68.

⁴⁸¹ Müller 2010b: 28.

⁴⁸² Marven 2005a: 63.

⁴⁸³ Müller 2010b: 121, 37.

⁴⁸⁴ Littler 1998: 50; McGowan 2013: 66.

⁴⁸⁵ Müller 2010b: 83.

op, dukker ordet ”Heimweh” således op i teksten. I teksten følger nemlig en refleksion over hjemve; Irene tænker på ”det andet land” og straks afvises det, at tankerne har karakter af hjemve:

”Irene dachte oft an das andere Land. Doch sie drückten nicht in der Kehle, diese Gedanken. Sie waren nicht verworren. Überschaubar waren sie. Fast geordnet. Irene nahm sie hervor, in die Stirn. Schob sie zurück in den Hinterkopf. Wie Mappen. Was mußte sich bewegen im Kopf, daß es Heimweh hieß. Das Nachdenken blieb trocken. Es kommen nie Tränen. Manchmal hatte Irene den Verdacht, beides zu sein: zerknittert und glattgebügelt. Sie verwaltete ihr Heimweh eingeteilt in Landschaft und Staat, in Behörden und Freunde. Es war die Buchhaltung eines halben Lebens: Stille Mappen in fremden Regalen.”⁴⁸⁶

Brevet er et memento om ”det andet land”, og i refleksionen over det træder hjemveen frem som det centrale begreb. Spørgsmålet er, hvad der skal til, for at man kan tale om hjemve, og hvilke kropslige tegn, der kan tolkes som udtryk for hjemve. Det peger på relationen mellem affekt og emotion. Hjemveen er en emotion, der er begrebsliggjort, men hvilke tegn i kroppen peger på denne emotion, spørges der. Der gives ikke noget svar i teksten, som dog synes at sige, at det, tegnene peger på, må være hjemve, idet ordet fortsætter med at optræde efter overvejelserne om de kropslige tegn. Hjemveen står så at sige frem som et faktum, der tilskrives Irene: ”*ihr Heimweh*”.

Fortælleren i *Reisende auf einem Bein* er personal og ekstradiegetisk, den står uden for fiktionen og taler i sit eget sprog, men er fokaliseret i Irene. I citatet ovenfor ser vi igen den fortalte monolog (iblandet psyko-narration), som jeg var inde på i Roth-kapitlet, og vi må læse passagen som Irenes tanker fortalt af fortælleren. Det interessante er her det forcerede præg, som Irenes bureaukratiske, nærmest Securitate-agtige behandling af hjemveen har. Hendes tanker om hjemlandet er overskuelige og ikke forvirrede, postulerer hun i tanken. De kan ordnes i mapper. Teksten afslører dog hurtigt, at hun ikke har helt så godt styr på emotionen, som det forcerede bogholderi ellers vil overbevise om. Første sprække kommer i udtrykket ”fast geordnet” – tankerne er ”næsten ordnede”. Citatet følges af en beskrivelse af, at Irene har været i Tyskland i månedsvi, at årstiderne skifter og at hun oplever nogle sære, kropslige tegn på et eller andet: en fornemmelse af sand, der flytter sig under ribbenen og tomhed i maven. Det følges af denne refleksion:

⁴⁸⁶ Müller 2010b: 83-84.

”Vielleicht hat Heimweh nichts mit dem Kopf zu tun, dachte Irene. Ist selbständig und verworren in der Ordnung der Gedanken drin. Vielleicht ist das ein Gefühl, wenn man weiß, wie es abläuft. Und wie man es vertreibt.”⁴⁸⁷

Hvis hjemveen ikke har noget med hovedet at gøre, så kan man ikke administrere den i rationelle mapper som i det foregående citat. Her er den i stedet en art affekt, der så at sige vokser frem af kroppen og først når frem til tankerne som en fortolkning af de kropslige signaler: emotionen hjemve. Hjemveen bliver begrebsliggjort i tankerne, når affektive rørelser i kroppen genkendes som tegn på hjemve; når man ved, hvordan den ytrer sig, som der står. Og hvordan man jager den væk, selvfølgelig, for det er dét, det handler om for Müllers karakterer: at blive i stand til at genkende emotionen hjemve, så man kan kontrollere den (som Benjamin, der vaccinerer sig med den, jf note 425) og jage den væk.

Ovenstående citater om hjemveen viser klart, at Irene ikke i nogen dyb forstand har løsrevet sig fra hjemmet. Det hævder hendes ven, Stefan, til gengæld at have gjort: ”Weißt du, sagte Stefan, daß mich nichts, aber auch gar nichts mit meinen Geburtsort verbindet”,⁴⁸⁸ siger han til Irene. Men heller ikke denne proklamation holder, for snart efter fortsætter Stefan: ”Alles, was mich an diesen Ort bindet, ist eine Modelleisenbahn, die im Keller meines Elternhauses steht”⁴⁸⁹ – og lidt efter: ”Ganze Nachmittage bringe ich im Keller dieses Hauses zu”.⁴⁹⁰ Han er altså alligevel bundet til sit fødested, til barndomshjemmet og noget så ærkenostalgisk som barndommens legetøj. Sådan synes strukturen at være: Man forsøger at overbevise sig selv og andre om, at man er uden hjemve – ”Heimwehlos”, som det hedder i *Atemschaukel* – men hjemveen viser sig snart i ens handlinger, tanker og tale alligevel. At det netop er jernbanen, Stefan er bundet til, slår en krølle på dette tema, idet jernbanen og jernbanestationer hos Müller (og hos Joseph Roth) er symboler på flugt, rejse, frihed, men også hjemløshed og søgen efter et hjem.

Fornemmelsen af det forcerede ved proklamationerne af hjemveløshed antydes allerede af Irene selv i kapitel 9:

⁴⁸⁷ Müller 2010b: 84-85.

⁴⁸⁸ Müller 2010b: 85.

⁴⁸⁹ Müller 2010b: 85.

⁴⁹⁰ Müller 2010b: 85.

”Auch einen zweiten Verdacht hatte Irene. Daß sie das Heimweh klein un versponnen hielt im Kopf, um es nicht zu erkennen. Daß sie ihre Wehmut, wenn sie aufkam, unterwanderte. Und auf ihre Sinne Gebäude aus Gedanken stellte, um sie zu erdrücken.”⁴⁹¹

Igen er hjemveen noget, som det er svært at få klarhed over, men som man kan have ”mistanker” om. Igen er hjemveen et faktum, noget, der allerede er til stede inden refleksionen, og som Irene forsøger at komme af med. Og igen er tankerne et værn mod hjemveen. Den er en uønsket emotion, noget, der må skubbes ud af tankerne, men som ikke desto mindre lever sit eget liv og manifesterer sig i såvel prærefleksive affekter i kropslige bevægelser og i tankernes måde at forsøge at holde emotionen borte på.

Vi har set, hvordan Irene rækker ud efter en nomadisk tilværelse i Tyskland blandt andet ved at ville købe en gæsteseng, men som også Littler, skal det retfærdigvis nævnes, påpeger,⁴⁹² så begynder Irene mod slutningen af bogen, hvor hun også får tysk statsborgerskab, at misunde dem, som virkelig i emfatisk forstand bor et sted. Under et besøg i Marburg overvejer hun, om hun kan slå sig ned der: ”Vor alles, was Irene sah, stellte sich die Frage, ob sie in dieser Stadt leben könnte.”⁴⁹³ Måske har hun indset, at det nomadiske ikke lader sig realisere. Det betyder dog ikke, at hun så blot kan ændre strategi og slå sig harmonisk ned i Tyskland. I stedet for at blive stadig mere fortrolig med de byer, hun besøger, sker det modsatte: ”Nicht nur Marburg, auch andere Städte wurden immer fremder, je öfter Irene sie besuchte.”⁴⁹⁴ Irene er en undtagelse som eksileret, idet hun (som Müller) flytter fra et land, hvor hun er del af en sproglig minoritet, til at blive del af den sproglige majoritet. Romanen viser dog klart, at ankomsten til Tyskland ikke er nogen hjemkomst til den kultur og det sprog (jf. ideen om at sprog er hjemstavn), hvor Irene så at sige ”virkelig” har hjemme. På forskellige måder siger *Niederungen* og *Reisende auf einem Bein*, at ideen om en homogen kultur, hvori man kan finde en meningsfuld identitet, er en løgn, og det er måske derfor, Irene valoriserer det flydende og omskiftelige og reagerer mod eksempelvis vennen Franz’ behov for orden og fast identitet. *Reisende auf einem Bein* er lader sig således læse som en dekonstruktion af selve ideen om hjemkomst.

⁴⁹¹ Müller 2010b: 68.

⁴⁹² Littler 1998: 52.

⁴⁹³ Müller 2010b: 146.

⁴⁹⁴ Müller 2010b: 146.

Irene er hverken hjemme i Rumænien eller Tyskland, og den nomadiske subjektivitet forbliver et fjernt ideal. Alligevel har hun en form for hjemve, en længsel efter at have hjemme et sted. Hun er således fanget i en trekant bestående af den "irrationelle" hjemves genkommende spørgsmål eller problem, den mere rationelle nostofobi, der frygter at vende tilbage til det traumatiserende Rumænien og umuligheden af at finde et hjem i Tyskland. Hun forbliver en "Ausländerin im Ausland",⁴⁹⁵ hvor hun nok kan række ud efter nomadisk frigørelse, men forbliver bundet til hjemlandet gennem dels den problematiske og uregerlige hjemve og dels nostofobien, der også, præcis som hjemveen, holder forbindelsen til hjemmet åben og reaktualiserer fortiden, som hun bærer med sig, og som vi ser i blandt andet hendes traumatiserede blik for den ulækre detalje. Problemet vedbliver altså at være, at hun ikke kan slippe af med hjemlandet Rumænien, men må slæbe rundt på det som en byrde: "Wo trägst du es, dein Vaterland, wenn es plötzlich gegen deinen Willen da ist",⁴⁹⁶ spørger hun Franz.

Reisende auf einem Bein er en undtagelse i Müllers forfatterskab, fordi den foregår i Tyskland, og fordi vi har denne antydning af en nomadisk frigørelse fra bindingen til hjem og fortid. Margaret Littler skriver, at byen i Müllers forfatterskab er det eneste sted "where subversive concerts can be held and dissent is possible", og hun konkluderer, at Müller (i forhold til Moníková) "Comes closest to depicting the 'postmodern' experience of the self as diffuse and contradictory, at home in the diversity of urban life."⁴⁹⁷ Det er sandt nok, og det er ikke noget tilfælde, at storbyen er scene for Irenes forsøg på at frigøre sig fra den traumatiserende fortid, for hendes modvilje mod det ordnede og fikserede, for hendes valorisering af det ambivalente, flydende og omskiftelige. Blot er det vigtigt at slå fast, at Irene ikke formår at frigøre sig fra det rumænske traume, og romanen viser tydeligt, at en realisering af det nomadiske er umulig.⁴⁹⁸

Ser man forfatterskabet i en større sammenhæng, så vender de følgende fiktionsværker så at sige tilbage til Rumænien og beskriver den chikane, vold, overvågning, som Müller blandt mange andre var offer for under Ceaușescu. Helgard Mahrtdt har kaldt *Der Fuchs war damals schon der Jäger* (1992), *Herztier* (1994) og *Heute war ich mir lieber nicht begegnet* (1997) for en "Trilogie traumatischer Beschädigungen".⁴⁹⁹ Det frigjort nomadiske som tema forstummer i

⁴⁹⁵ Müller 2010b: 65.

⁴⁹⁶ Müller 2010b: 132.

⁴⁹⁷ Littler 1998: 52.

⁴⁹⁸ Som jeg også skriver i teorikapitlet, er Braidottis nomadiske subjekt en tankefigur mere end et empirisk faktum, så på den måde er det klart, at Irene ikke kan "realisere" dette ideal. Det, jeg mener, er, at det nomadiske kun findes i antydninger, der klart overskygges af det traumatiske og bindingen til hjemmet.

⁴⁹⁹ Mahrtdt 2013: 35.

forfatterskabet, mens den traumatiske grundstruktur, som Lyn Marven taler om, og bindingen til hjemmet og fortiden, i høj grad fortsætter. Det samme gør, som vi skal se i næste kapitel om *Atemschaudel*, temaet om hjemve som problem.

Jeg har i denne læsning reageret på Littlers læsning af *Reisende auf einem Bein*, hvor hun ser Irene som en storbynomade. Problemet er, at man ved at omtale Irene som nomade kommer til at associere hende med den valorisering af begrebet, der ligger hos Braidotti og hos Deleuze og Guattari (derfor sætter jeg i dette kapitals indledning "nomade" i anførselstegn), altså med frihed og opposition til det kapitalistiske rum, som den fastboende bebor, når Irene jo faktisk i høj grad orienterer sig i forhold til steder, til hjem, hjemland, udland, fortroligt og fremmed. Det viser sig tydeligt i udtrykket "das andere Land" og i, at Berlinmuren skærer sig gennem byen som "ein Bühnenbild für das Verbrechen".⁵⁰⁰ Pointeringen af steder hører ikke til i nomadens glatte rum, men i migrantens eller den eksileredes sribede (jf. kap. 2.5.1). Det er vigtigt, fordi begrebet nomade derved kommer til at skygge for de alvorlige politiske, historiske og sociale årsager til Irenes eksil. Hendes bevægelse fra Rumænien til Tyskland og i Tyskland er jo ikke en nomadisk bevægelse i en region, men i høj grad en bevægelse mellem steder. Der er ikke tale om en "ren" nomadisk, fri bevægelighed, men mindst lige så meget om en flugt, der har til grund i konkrete og historiske forbrydelser. Den historisk-politiske forankring af romanen med til at fremhæve den måde, Müllers værk diskuterer det, jeg kalder eksilets og hjemkomstens problemkompleks, på. Eksil og traume og den besværlige hjemve er grundtemaer i Müllers forfatterskab, som er i fare for at glide i baggrunden i det øjeblik, man vægter romanens anstrøg af nomadisme for højt.

I ovenstående læsning har det vist sig, at ikke kun traumet binder Irene til Rumænien, men også hjemveens problem, som jeg vil hævde udgør en overset, men ikke desto mindre grundlæggende struktur i såvel *Reisende auf einem Bein* som i *Atemschaudel*. Der er tyve år mellem disse bøger, som i Müllers forfatterskab tydeligst tematiserer hjemkomsten, fordi de eksplicit handler om mennesker i eksil, der ikke desto mindre er bundet til det hjem, de har forladt. Det er altså disse to bøger, der i højst grad har temaet om *nostos* som emne, og som vi vil se i det følgende kapitel, sættes flere af forfatterskabets problemer på spidsen i *Atemschaudel*. Således er vi fremme ved den sidste af de tre fiktionsværker, jeg vil behandle i dette kapitel om Herta Müller. Fra tabt barndom over eksil går vi til den tredje og sidste form for adskillelse fra hjemmet, nemlig deportationen.

⁵⁰⁰ Müller 2010b: 31.

4.6 Deportation, mellem vidnesbyrd og hjemve: *Atemschaudel*

Hvor Müllers øvrige fiktionsværker lægger sig umiddelbart op ad hendes egen biografi og erfaringer, så handler *Atemschaudel* om en historisk begivenhed, der ligger før Müllers fødsel, nemlig om det tyske mindretal i Rumænien, der i 1945 blev sendt i tvangsarbejde i sovjetiske arbejdslejre. Alle mellem 17 og 45 år blev deporteret, både mænd og kvinder. Brigid Haines kalder *Atemschaudels* behandling af denne historiske begivenhed for ”soft memory” – et begreb, hvormed litteraten Alexander Etkind henviser til russisk erindringskultur om Gulag, som ikke i samme grad som den tyske erindringskultur om Holocaust er ”krystalliseret” i monumenter og museer. Den russiske erindringskultur har, ifølge Haines/Etkind, ikke nået samme grad af konsensus som den tyske, den er ikke blevet ”hård”, og det er således denne ”bløde” erindringskultur, som *Atemschaudel* skriver sig ind i.

4.6.1 Blød posterindring

Müller sætter selv romanen ind i den historiske kontekst ved i et lille efterord at skrive om deportationerne og den historisk-politiske baggrund herfor, nemlig at Sovjet ville straffe tyskerne i Rumænien for deres samarbejde med nazi-Tyskland under krigen. Som Müller skriver, var deportationen tabu, ”weil es an die faschistische Vergangenheit Rumäniens erinnerte”.⁵⁰¹ Dette tabu kan vi nu betragte som en af de oversete ”detaljer”, Müller tager op i sit forfatterskab. Jeg kender således ikke til andre bøger, der behandler netop dette emne, det tyske mindretals deportation til Gulag-lejrene efter krigen.

I efterordet skriver Müller, at hendes mor var blandt de deporterede. Det er dog ikke i første omgang moderens erindringer, som romanen er skrevet ud fra. Efterordet fortæller os nemlig, at hovedkilden til Müllers roman er digteren Oskar Pastior, som også havde været deporteret, og som Müller var ven med. De rejste sammen til Ukraine for at opsøge den lejr, Pastior havde været fange i, og under deres rejse skrev Müller deres samtaler og Pastiors erindringer ned. Planen var at skrive en bog sammen, men da Pastior døde i 2006, måtte Müller gøre det alene.

Romanen er altså skrevet på det, vi med Marianne Hirsch kan kalde ”postmemory”. Det forbinder sig, som andre begreber med præfikset ”post”, til det forsinkede, til citater og

⁵⁰¹ Müller 2009a: 299.

medieringer og til et bagudskuende blik, der definerer nutiden i forhold til (en problematisk) fortid. Hirsch definerer "postmemory" som følger:

"Postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they "remember" only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. Postmemory's connection to the past is thus not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection, and creation."⁵⁰²

For Hirsch vil forholdet mellem Müller og hendes moder være et godt eksempel på posterindring, mens Müllers forhold til Pastior ikke umiddelbart i Hirschs betydning vil kvalificere dersom, fordi de ikke er familiært forbundne. I tilfældet *Atemschaudel* er posterindringen i en snæver betydning de arvede minder fra moderen, men Pastiors erindringer ligger som en overlejring på selve posterindringen.

Ifølge Hirsch hviler posterindringens forbindelse til fortiden ikke på genkaldelse af den, men snarere på en kreativ og imaginativ fremkaldelse af den, hvilket vi kan betragte *Atemschaudel* som eksempel på. Gennem det imaginative kan vi desuden se en forbindelse mellem måden, "postmemory" virker på, og Müllers centrale, poetologiske begreb om "erfundene Wahrnehmung" – ikke en faktisk iagttagelse af virkeligheden eller fortiden, men en forestillet eller opdigtet iagttagelse af den, som ikke desto mindre søger at ligne virkeligheden ved radikalt at omdigte den.

4.6.2 Troværdige ting

Når *Atemschaudel* "ligner virkeligheden" skyldes det især de ekstremt detaljerede beskrivelser af ting. Om disse ting skriver Müller: "Ich habe versucht, soviel wie möglich mitzunehmen in den Text [*Atemschaudel*]. Auch Beschreibungen von Materialien, Sand, Kohle, Schlackeblocksteine, Zement und Kalk."⁵⁰³ De mange næriagttagelser og -beskrivelser af lejrens materialitet – kul, brød, kartofler, cement – kan læses som en måde at gøre teksten troværdig for læseren som

⁵⁰² Hirsch 2008: 106-107.

⁵⁰³ Müller 2010a: 46.

vidnesbyrdlitteratur på. Romanen bliver en form for encyklopædisk katalog over lejren, hvor de enkelte kapitler er nedslag i en del af lejrens univers: ”Meldekraut”, ”Zement”, ”Vom Hungerengel”, ”Von der Kohle”, ”Vom gelben Sand” og så videre, men også abstrakte størrelser som sult og hjemve, der dog netop konkretiseres og personificeres i romanen. Det kan for så vidt ligne realisme, germanisten Katrin Kohl kalder det ”hyperrealism”,⁵⁰⁴ men det er ikke en klassisk realistisk, mimetisk litteratur, snarere en, som sigter efter troværdighed, efter at komme til at ligne virkeligheden igen, ved radikalt at omdigte den i ekspressivt, litterært sprog.

Müller associerer, som vi har set, det stærkt kritiserede Heimat med et bedrag mod tingene (jf. note 425). I dette lys kan hendes forfatterskab læses som et forsøg på at være tro mod tingene. I et essay skriver Müller, hvordan ting eller genstande kan slå fortid og nutid sammen: ”Sie treiben die Vergangenheit durch die Gegenwart auf die Spitze.”⁵⁰⁵ Betragter man ting eller genstande grundigt nok, slår de fortid og nutid sammen, og ifølge Johannsen bringes fortid og nutid i Müllers beskrivelser af ting så nært sammen, at en ”nostalgiserende” tingsbeskrivelse, som Johannsen ser hos Sebald, og som jeg vender tilbage til i kapitel 6, er helt utænkelig hos Müller.⁵⁰⁶ Tingsbeskrivelserne kan altså betragtes som en måde at reaktualisere den lidelsesfulde fortid, som *Atemschaudel* handler om, på. Hermed rammer romanen ind i Hirschs overvejelser over de etiske implikationer af posterindringen. ”Postmemory” bringer således spørgsmål op som eksempelvis:

“How, in our present, do we regard and recall what Susan Sontag [...] has so powerfully described as the ‘pain of others?’ What do we owe the victims? How can we best carry their stories forward without appropriating them, without unduly calling attention to ourselves, and without, in turn, having our own stories displaced by them?”⁵⁰⁷

Det gælder om at forvalte de erindringer, man er blevet givet, på en forsvarlig og respektfuld måde, og netop det kan man spørge, om Müller gør med *Atemschaudel*. Iris Radisch mente i sin omtalte anmeldelse klart nej (jf. note 414), men man kan også hævde, at Müller med denne roman giver et stærkt og originalt bud på, hvordan man kan skrive vidnesbyrdlitteratur på den sidste af de tre måder, jeg nævnte i kapitel 4.3 ovenfor, nemlig den, der forsøger at give billeder og ord til de

⁵⁰⁴ Kohl 2013: 26.

⁵⁰⁵ Müller 2003: 122.

⁵⁰⁶ Johannsen 2008: 194.

⁵⁰⁷ Hirsch 2008: 104.

erfaringer, der ellers er at regne som ufattelige. Den særegne stil og billedsproget i *Atemschaudel* kan således læses som et svar på repræsentationsproblemet, som et forsøg på at fremskrive et sprog, der kan give et troværdigt billede af lejrlevet og måske rumme den eksistentielle sandhed om det. Det kan, ifølge Müller, jo kun lade sig gøre ved at digte virkeligheden om fra grunden, og det er netop sådan man kan læse *Atemschaudel*: som en radikal opdigtning af et (post)erindret lejrunivers, der på én gang sigter efter at skabe ”poetisk vildfart i hovedet”, som er Müllers kvalitetskriterium for litteratur,⁵⁰⁸ og efter troværdighed.

Denne vægt på troværdighed, præcision i tingsbeskrivelserne, peger som nævnt i retning af vidnesbyrdlitteraturen, hvor det handler om at have set noget og derefter berette om det. Denne figur er indlagt allerede i protagonist og jeg-fortæller Leo Auberg, der er vidne (”Auberg” ligner ”Auge”, øje, så Leo er altså den, der ser), og som mod slutningen af romanen køber nogle hæfter og forsøger at skrive sin historie ned.⁵⁰⁹ Desuden etablerer teksten klart romanens univers i en bestemt tid og et bestemt sted. I første kapitel er der stadig krig ”im Januar 1945”,⁵¹⁰ og i det første af to kapitler ”Vom Hungerengel” får vi at vide, at kullene kommer hver dag fra Jasinovataja, som er en faktisk lokalitet i den sydøstlige del af nutidens Ukraine.⁵¹¹ Disse henvisninger til en faktisk kontekst understøtter bogens præg af vidnesbyrd: dér og da skete dette! Det er netop en af de gængse forventninger til et troværdigt vidnesbyrd, at det kan fæstnes i tid og rum. Vi får altså etableret et sted og en tid, hvor begivenhederne finder sted, men beskrivelsen af disse begivenheder er præget af et ekspressivt arbejde med sproget, der synes at måtte bøjes og drejes til nye former for at kunne rumme, hvad det var, der skete dér og da – og ikke mindst hvordan det oplevedes, føltes og kan gives videre.

4.6.3 Åndegyngens æstetik

Med denne kontekstualisering på plads kan vi nu se på, hvad der kendetegner *Atemschaudel* som en art posterindringsbåret, stærkt litterariceret vidnesbyrd om det tyske mindretals deportation til de sovjetiske arbejdslejre. Romanen slår en ring tilbage til starten af dette kapitel og *Niederungen*, fordi vi i *Atemschaudel* så at sige får forklaringen på, hvad der har gjort landsbyen og hjemmet i *Niederunden* så råt og fjendtligt. Vi får altså i *Atemschaudel* en fremstilling og fortolkning af de

⁵⁰⁸ I ”In jeder Sprache sitzen andere Augen” skriver hun om et sanseligt, eksperimenterede sprog, der har til hensigt ”im Kopf den Irrlauf hervorrufen”, og at ”Das Kriterium der Qualität eines Textes ist für mich immer dieses eine gewesen: kommt es zum stummen Irrlauf im Kopf oder nicht.” Müller 2003: 20.

⁵⁰⁹ Müller 2009a: 281ff.

⁵¹⁰ Müller 2009a: 7.

⁵¹¹ Müller 2009a: 86.

historiske vilkår, der har ført til den beskadigelse af folk, som ifølge Müller var så fremherskende i det banatschwabiske miljø, hun voksede op i. Romanen slår også en ring tilbage til *Reisende auf einem Bein*, for det, jeg vil fokusere på i det følgende, er, hvordan eksilets og hjemkomstens problemkompleks kommer til syne gennem romanens behandling af begrebet hjemve. Først skal det dog handle en smule om *Atemschaukel*s særlige æstetik.

Atemschaukel er ikke et stilistisk nybrud i Müllers værk, men en koncentration af elementer, som har været til stede tidligere, og hvoraf jeg vil nævne tre: 1) korte, parataktiske sætninger, 2) gentagelser, 3) neologismer. De korte, parataktiske sætninger lyder eksempelvis sådan: "Der Hunger ist ein Gegenstand. Der Engel ist ins Hirn Gesteigen. Der Hungerengel denkt nicht. Er denkt richtig. Er fehlt nie."⁵¹² Gentagelserne findes på flere niveauer, i det små for eksempel som anaforske strukturer – citatet ovenfor med tre sætninger i træk, der begynder med "Der" er et eksempel, mens også hele sætninger gentages, eksempelvis den, som bedstemoderen siger til Leo i første kapitel, og som jeg vender tilbage til nedenfor: "ICH WEISS DU KOMMST WIEDER", der findes ni gange gennem romanen. Visse steder bliver gentagelser til variationer, som ender med at modsige det oprindelige udsagn, for eksempel i romanens anslag: "Alles, was ich habe, trage ich bei mir. Oder: Alles Meinige trage ich mit mir. Getragen habe ich alles, was ich hatte. Das Meinige war es nicht."⁵¹³ Her er i øvrigt også en art forskudt anafor i ordet "Alles" der glider længere og længere ind i sætningen for så at forsvinde. Sproget synes at være som en gevækst, der formerer sig, breder sig, slynger sig i stadig nye former og udtryk, og som også germanisten Emmanuelle Prak-Derrington har påpeget,⁵¹⁴ kan disse mange gentagelser, variationer, forskydninger og modsigelser forstås som sprogets måde at kredse om det usigelige på (jf. repræsentationsproblemet). Det tredje punkt, neologismerne, findes som komposita, og dem er teksten fuld af: "Hungerengel", "Herzschaukel" og selvfølgelig titlens "Atemschaukel".

Det er værd at opholde sig lidt ved disse komposita, fordi de siger noget om en proces, der leder os videre til kapitlets hovedærinde: hjemveen. Sultenglen er nemlig en personificering af en indre tilstand, sult, som gør, at Leo kan gøre modstand mod den. Hvorfor giver du ikke op, spørger sultenglen, og Leo kan svare:

⁵¹² Müller 2009a: 144.

⁵¹³ Müller 2009a: 7.

⁵¹⁴ Prak-Derrington 2013: 136.

”Du betrügst mich mit deinem Fleisch. Es ist dir verfallen. Aber ich bin nicht mein Fleisch. Ich bin etwas anderes und lasse nicht locker. Von Wer bin ich kann nicht mehr die Rede sein, aber ich sag dir nicht, was ich bin. Was ich bin, betrügt deine Waage.”⁵¹⁵

Eksternaliseringen og personificeringen af sulten er en overlevelsestrategi, hvor Leo kan gøre modstand mod den allestedsnærværende sult. Men det er også en måde at gøre modstand mod selve lejrens logik på. Romanen er fuld af en række udtryk, der angår noget, jeg i mangel af bedre ord vil kalde det ”praktiske, målbare, positivistiske” – udtryk som ”das kausale Prinzip” og ”1 Schaufelhub = 1 Gramm Brot”, ”Das Lager ist ein praktische Welt”.⁵¹⁶

Det associative og billedrige sprog kan nu læses som en modstand mod denne praktiske, målbare, positivistiske verden. I kapitlet ”Von den chemischen Substanzen”, altså netop et eksempel på de nævnte udtryk, ser vi, hvordan Leos i lejren spirende arbejde med sproget bliver undergravende i forhold til denne praktiske verden: ”Weil ich den chemischen Substanzen nicht ausweichen konnte [...] habe ich beschlossen, die Gerüche der Fabrik zu meinen Gunsten umzudeuten [...] Angenehm war, dass es so wie die Hunger- und Esswörter auch Fluchtwörter aus den chemischen Substanzen gab.”⁵¹⁷ Denne omfortolkning af lejrens praktiske, målbare, positivistiske verden ved hjælp af ”flugtord” peger på sproget som en pil ud af lejrens univers, og det ser da også ud til, at Leos sprogarbejde begynder i lejren og færdiggøres, da han 60 år senere og hjemme igen i kapitlet ”Diktandohefte” begynder at skrive en fortælling, der er bygget over hans oplevelser i lejren. Man kan i dette lys betragte det særlige Müller’ske sprog som en subversiv gestus i forhold til lejrens logik, og det er i sammenstødet mellem denne lejrlogik og det ekspressive sprog at romanen finder sin særegne tone.

4.6.4 Styr din hjemve 2

Leo Auberg deporteres i første kapitel fra et hjem, der ligesom i *Niederungen* er præget af overvågning. I romanens første kapitel, ”Vom Kofferpacken”, beskrives således jeg-fortællerens utålmodighed efter at forlade landsbyen: ”Ich wollte weg aus dem Fingerhut der kleinen Stadt, wo alle Steine Augen hatte”; ”Ich wollte an einen Ort, der mich nicht kennt”; ”Ich wollte weg aus der

⁵¹⁵ Müller 2009a: 87.

⁵¹⁶ Müller 2009a: 86, 148.

⁵¹⁷ Müller 2009a: 184.

Familie und sei es ins Lager”.⁵¹⁸ Længslen efter at forlade landsbyen kender vi fra *Niederungen*, men her sigter den ikke efter storbyen. Leo vil væk, fordi landsbyen er kvælende og overvågende, og fordi han er bange for at blive afsløret som homoseksuel.⁵¹⁹ Når Leo fortæller, at han *ville* væk fra den lille by, hvor alle sten havde øjne, er det en negativ bedømmelse af landsbyen i tilbageblik, og også her kan vi altså – ligesom i visse fortællinger i *Niederungen* – identificere en vis nostofobi på fortællerens niveau.

Leo er romanens jeg-fortæller, og selve opholdet i lejren fortælles hovedsagelig i nutid. Indledningen er imidlertid i datid, og flere steder i teksten står der, at vi ”nu” befinder os ”60 år efter”,⁵²⁰ hvilket markerer, at jeget i fortællingen dels er den unge lejrfange i ”primærfiktionen”, der handler om opholdet i lejren, og dels denne lejrfange som ældre mand, som viser sig at være i færd med at skrive sine erindringer om opholdet i lejren ned. Dette sidste kan vi betragte som romanens ”sekundære” fiktion. Den stemme, vi hører, kan altså forstås som en sammenblanding af dels den unge lejrfange Leo (som han erindres af den ældre Leo), og dels den ældre Leo. Det karakteristiske ved denne fortæller er ikke mindst den måde, han sprogligt søger at gøre modstand mod lejrens logik på. Det sker blandt andet ved at eksternalisere et fænomen som sult i et forsøg på at overleve. Et andet problem, som Leo forsøger at kontrollere og eksternalisere, er hjemveen.

Hvis man ser på de steder i romanen, hvor hjemveen direkte tematiseres, så ligner det *Reisende auf einem Bein* i den umiddelbare afstandtagen til emotionen. Et eksempel er den forbandelse af hjemveen, der ligger i kapiteltitlen ”Heimweh. Als ob ich es bräuchte”. Som i Irenes Tyskland er hjemveen også i Leos lejr et faktum, som man må forholde sig til. Det omtalte kapitels indledning viser, hvordan hjemveen pludselig dukker op:

”Sieben Jahre nach meiner Heimkehr war ich seit sieben Jahren ohne Heimweh. Als ich auf dem Großen Ring im Schaufenster der Buchhandlung *Fiesta* von Hemingway sah, las ich aber *Fiesta* von Heimweh. Darum kaufte ich das Buch und machte mich auf den Heimweh, auf den Heimweg.”⁵²¹

Hjemve er igen en emotion, der kryber frem mod protagonistens vilje og pludselig melder sig som et problem, han må tage stilling til. Det viser sig i ordspillet på den grafiske og fonetiske lighed

⁵¹⁸ Müller 2009a: 7, 8, 11.

⁵¹⁹ Müller 2009a: 9.

⁵²⁰ For eksempel: ”Für mich ist das Essen auch 60 Jahre nach dem Lager eine große Erregung.” Müller 2009a: 248.

⁵²¹ Müller 2009a: 232.

mellem "Heimweh", "Hemingway" og "Heimweg". Leo fejllæser "Hemingway" som "Heimweh", og når han fortæller herom, iscenesættes en fortalelse: "Heimweh" i stedet for "Heimweg". Det er, som om sproget avler og vokser vildt og associativt frem og giver flere tolkningsmuligheder: den fortrængte hjemve "afsløres" i fortalelsen; "Heimweg" og "Heimweh" paralleliseres, så de bliver to sider af samme sag; der dukker et sørgmuntret oxymoron op i fejllæsningen, nemlig "Fiesta von Heimweh". Selvom Leo hævder at have været uden hjemve i syv år, synes hjemveen at være noget fortrængt, der pludselig igen dukker op til overfladen. Hjemveen har at gøre med lejren og med det traumatiske, og citatet ovenfor kan læses netop som en traumatiseret bevidstheds kamp for at fortrænge traumet.

Tilsyneladende har vi at gøre med en hjemve, der kan skifte objekt: "Manche sagen, das Heimweh verliert mit der Zeit seinen Inhalt, wird schwelend und erst recht verzehrend, weil es mit dem konkreten Zuhause nichts mehr zu tun hat. Ich höre zu denen, die das sagen," siger Leo således et sted.⁵²² Hjemveen har løsrevet sig fra det konkrete hjem og lever videre i Leo som en latent, fortrængt emotion, der dukker uventet og uvelkomment op i fortalelser og forstyrrede perceptioner. I lejren dukker den også op i drømme. I kapitlet "Wer hat das Land ausgetauscht" drømmer Leo således, at han rider på en hvid gris hjem gennem skyerne. I et essay om skriveprocessen bag *Atemschaukel* skriver Müller herom: "Und weil das Heimweh an allen Deportierten fraß, haben wir einen Traum erfunden [...] Er kann das Heimweh zeigen als unerlaubte Verquickung der Todesangst im Lager mit der Kindheit daheim".⁵²³ I samme essay kalder Müller drømmen for hjemveens transportmiddel, hvor altså Leo kan blive ført tilbage og hjem til barndommen. Men som vi også skal se senere, er en egentlig hjemkomst umulig, fordi hjemmet under fraværet har forandret sig: "Wer hat das Land ausgetauscht", spørger Leo således i drømmen.⁵²⁴

Som brevet i *Reisende auf einem Bein* er drømmen her et memento om hjemmet, og også her leder det til en refleksion over hjemve. Som Irene søger også Leo i lejren at holdes styr på emotionen:

"Wenn ich mir mal ein Gefühl leiste, drehe ich den wunden Punkt um eine Geschichte, die trocken auf der Heimwehlosigkeit verharret. Zum Beispiel auf dem

⁵²² Müller 2009a: 233.

⁵²³ Müller 2013: 130.

⁵²⁴ Müller 2009a: 189.

Geruch von Maronen, also doch Heimweh. Aber dann sind es nur die k.u.k.-Maronen mit dem Geruch von frischem Leder, von denen mein Großvater mir erzählt hat [...] Demnach ist meine Heimwehlosigkeit das erzählte Heimweh meines Großvaters, mit dem ich das hiesige Heimweh zähme.“⁵²⁵

Præmissen for at lade følelsen komme til live er åbenbart, at den fastholder *hjemveløsheden*, som det kaldes, og et eksempel på en historie, der kan fastholde ”hjemveløsheden”, er hentet fra det, vi med Marianne Hirsch in mente kan kalde en posterindringsnostalgi, nemlig bedstefaderens overleverede og nostalgiske erindring om kastanjernes duft i det forgangne Kongelige og Kejserlige dobbeltmonarki.⁵²⁶ Denne arvede nostalgi transformeres til Leos hjemveløshed, der bruges til at holde ”das hiesige Heimweh” nede med. Igen er hjemveen et faktum – hvis en sådan argumentation overhovedet skal give mening. Den er noget givet, noget reelt eksisterende, den *herværende* hjemve, og på trods af administrationen af den og forsøgene på at transformere den til hjemveløshed, så lader det sig ikke helt gøre, hvilket en bisætning som ”also doch Heimweh” i citatet ovenfor vidner om.

Denne refleksion over og kamp med og mod hjemveen handler om, som med sultenglen, at gøre den til at leve med. Tanken synes at være, at lod man sig opsluge af hjemveen, så ville lejr livet ikke være til at overleve. Hjemveen skal tømmes for sit indhold, så den bliver til at holde ud. Slutningen af kapitlet fremstiller det som følger:

”Ich habe meinen Heimweh schon lange trockene Augen beigebracht. Und jetzt möchte ich noch, dass mein Heimweh auch herrenlos wird. Dann sieht es nicht mehr meinen Zustand hier und fragt nicht mehr nach denen von Zuhause [...] Wenn mir das auch noch gelingt, ist mein Heimweh nicht mehr empfänglich für Sehnsucht. Dann ist mein Heimweh nur der Hunger nach dem Ort, wo ich früher einmal satt war.“⁵²⁷

Følelsen af hjemve skal transformeres fra noget abstrakt til noget konkret, fra tankernes længsel til kroppens sult. Med overvejelserne over hjemveens kropslige tegn fra *Reisende auf einem Bein* in mente kan man sige, at hjemveen skal omskabes til et være et blot og bart kropsligt tegn, der ikke

⁵²⁵ Müller 2009a: 190-91.

⁵²⁶ Det er naturligvis, må man bemærke, som taget ud af Joseph Roth.

⁵²⁷ Müller 2009a: 191.

har en psykisk ”overbygning”. Den skal tømmes for længsel efter personer og alene rette sig mod mad.⁵²⁸ Det beskrives som en proces, hvor Leo indtil videre har lært at afkoble hjemveen fra et godt nok kropsligt udtryk, der dog i høj grad er forbundet til det psykiske, nemlig gråden – hjemveen er blevet tør. Næste skridt er at gøre den herreløs som en hund, at frigøre den fra Leo, så den – igen en art personificering af en følelse – ikke *ser* Leos tilstand og ikke kan *spørge* om dem derhjemme. Leo sigter efter at få hjemveen til at skifte register fra begær til behov, over mod en mere ”simpel” følelse som sult, der på en måde er lettere at kontrollere.

Hjemveen er en selvstændig størrelse, som kan pege på Leos tilstand i lejren, det vil sige: gøre ham bevidst om lejrlivets realiteter. I teorikapitlet har vi set, hvordan nostalgien er blevet kritiseret for at være løgnagtig, men her er det interessant nok hjemveen, der peger på lejrens vilkår, ”som de virkelig er”, mens modstanden mod den, den eftertragtede ”hjemveløshed”, bliver en art ”beskyttelsesfiktion”, for igen at bruge Elisabeth Bronfens udtryk. Når hjemveen peger på Leo i lejren og på dem derhjemme, gør den det modsatte af at beskytte ham med en fiktion; den viser ham den brutale sandhed, at han måske aldrig vender hjem.⁵²⁹ Som der står:

”Je mehr ich nach Hause wollte, umso mehr versuchte ich, es nicht so stark zu wollen, dass es mich kaputtmacht, wenn ich es niemals darf. Den Wunsch nach Heimkehr wurde man nicht los, um aber außer ihm noch etwas anderes zu haben, sagte ich mir, wenn sie uns für immer hierbehalten, so ist es doch mein Leben.”⁵³⁰

For ikke at gå til grunde, hvis ønsket om hjemkomst ikke kan opfyldes, må man mindske hjemveen og besinde sig på, at livet i lejren på trods af alt er det liv, man har. Den forståelige og ”rationelle” længsel bort fra lejren er for Leo ikke en trøst, men en trussel, der peger på, at der er et liv uden for lejren. Tanken synes at være, at for at kunne overleve, må man acceptere lejren som det liv, der nu engang er at leve, frem for at drømme sig væk i længslen efter bedre tider og steder. Det handler om at frigøre sig fra længslen, som er tung og besværlig og trættende. Da fangerne på et tidspunkt

⁵²⁸ Det billede, der i *Atemschaudel* tegnes af Rumænien er i øvrigt på sin vis mere forsonligt end i *Niederungen* og *Reisende auf einem Bein*. Rumænien er således også det sted, hvor man var varm og mæt i modsætning til i lejren.

⁵²⁹ Hvor Irene i *Reisende auf einem Bein* ikke ønsker sig tilbage til Rumænien, så vil Leo snarere eliminere hjemveen, fordi det for ham virker umuligt at vende tilbage til Rumænien. Det gør en stor forskel, om konteksten for denne kamp mod hjemveen er Berlin eller Gulag-lejr. I Gulag-lejren er det ”rationelt” at længes hjem, mens hjemveen for Irene har mere karakter af den irrationelle hjemve, som Müller skriver om i essayet ”Denk nicht dorthin, wo du nicht sollst”.

⁵³⁰ Müller 2009a: 163.

danser og synger sange, hedder det: "Da schiebt jeder sein Heimweh wie eine schwere Kiste."⁵³¹ Hjemveen er tyngende og associeres via kisten med døden.

Der sker imidlertid gennem romanen en gradvis mental "flytning" fra hjemmet i landsbyen, som vi hører om og befinder os i i første kapitel, til lejren, der lidt efter lidt tager form som nyt hjem. "Im Lager bin ich zu Hause",⁵³² hedder det et sted, og et andet: "Das hat sich die Mutter nicht vorstellen können [...] Dass ich nur drei Jahre später allein in der Nacht ein Kartoffelmensch bin und *meinen Rückweg in ein Lager Heimweg nenne*."⁵³³ Denne flytning kan Leo mange år senere, da han er ude af lejren, analysere som følger:

"Wenn man von der Welt zu Hause ewig nichts hört, fragt man sich, ob man überhaupt nach Hause wollen und was man sich dort wünschen soll. Im Lager wurde einem das Wünschen abgenommen. Man musste und wollte auch nichts entscheiden. Man wollte zwar nach Hause, beließ es aber bei der Erinnerung nach hinten, man traute sich nicht in der Sehnsucht nach vorn."⁵³⁴

Hjemveen bliver altså mindre presserende med tiden i lejren, fordi verden derhjemme bliver stadig mere fjern. Her, i tilbageblik, nævnes også, at "man" – der her må forstås som Leos måde at almengøre sine erfaringer på – nok ønskede sig hjem, men holdt sig til erindringen og ikke turde rette længslen fremad til en tid efter lejren. Som vi har set i teorikapitlet, kan man identificere et utopisk aspekt i nostalgien, et glansbillede fra fortiden projiceres frem i tiden og bliver utopi, som man kan stræbe efter at (gen)opbygge, men et sådant fremadrettet blik kaster Leo ikke. Hans længsel er bagudskuende, for eksempel til sommerhuset på Wensch, familiens feriested, der er en klar nostalgisk kronotop for ham.⁵³⁵

På den ene side har vi altså modstand mod at forestille sig en bedre fremtid, men på den anden side ved vi, at Leo gennem hele lejrperioden har haft bedstemoderens forudsigelse "jeg ved, du kommer tilbage" med sig, for i første kapitel hedder det:

⁵³¹ Müller 2009a: 147.

⁵³² Müller 2009a: 143.

⁵³³ Müller 2009a: 198-99, min kursivering.

⁵³⁴ Müller 2009a: 259-60.

⁵³⁵ Müller 2009a: 166.

”Auf dem Holzgang, genau dort, wo die Gasuhr ist, sagte die Grossmutter: ICH WEISS DU KOMMST WIEDER. Ich habe mir diesen Satz nicht absichtlich gemerkt. Ich habe ihn unachtsam mit ins Lager genommen. Ich hatte keine Ahnung, dass er mich begleitet. Aber so ein Satz ist selbständig. Er hat in mir gearbeitet, mehr als alle mitgenommenen Bücher. ICH WEISS DU KOMMST WIEDER wurde zum Komplizen der Herzschaufel und zum Kontrahenten des Hungerengels. Weil ich wiedergekommen bin, darf ich das sagen: So ein Satz hält einen am Leben.”⁵³⁶

Selvom Leo ikke vover sig ind i længslen fremad, har han gennem hele lejropholdet haft dette bedstemoderens løfte om *nostos* med sig, og han kan i tilbageblik sige, at det var dét, en konkret sætning, der holdt ham i live. Sådan er sprogets styrke hos Müller.

Bedstemoren får da også ret, Leo kommer faktisk tilbage, men da han slipper fri af lejren og kommer tilbage til Rumænien, er det ikke længere hjem: ”Ich gehörte nicht ihnen und befahlte mir”, siger han.⁵³⁷ Leos hjemkomst er en gentagelse, han er hjemme *igen*, men både Leo og hjemmet har ændret sig, og derfor får den ny betydning. Det samme sker med de sætninger, som gentages gennem romanen: de varieres og optræder i nye kontekster og ender med at modsige sig selv. Eksempelvis og i koncentreret form i romanens anslag, hvor ”Alles, was ich habe, trage ich bei mir” bliver til ”Das Meinige war es nicht” (jf. note 513). Også sætningen ”Der Hunger ist kein Gegenstand”, der optræder i det første af to kapitler om sultenglen, bliver i det andet af disse kapitler til ”Der Hunger ist ein Gegenstand”. Grafisk og fonetisk er sætningerne næsten ens, men semantisk er de modsætninger.

I lyset heraf kan vi betragte drengen Leo ikke kun som en karakter, men også som et sprogligt element, der interagerer med andre sproglige elementer i teksten, eksempelvis bedstemorens sætning, og efterhånden ændrer betydning i denne interaktion. Hjemmet kan i hjemkomsten ikke tage imod Leo, han er blevet ”Der Nichtrührer”, ikke-røreren, som et kapitel hedder, for der er ingen intimitet: ”Seit der Umarmung bei der Heimkehr, seit acht Monaten, hatte mich in diesem Haus niemand mehr berührt.”⁵³⁸ Der er intet ønske om eller ingen evne til at

⁵³⁶ Müller 2009a: 14.

⁵³⁷ Müller 2009a: 272.

⁵³⁸ Müller 2009a: 276.

genoptage ham i hjemmet eller høre ham fortælle om tiden i lejren: "Ich war schon seit Monaten mit den Füßen daheim, wo niemand wusste, was ich gesehen hatte. Und es fragte auch keiner."⁵³⁹

Som Gadamer skriver, er hjemkomsten en dobbelt afsked (jf. note 21), og Leo må da også sande, at det oprindelige hjem ikke længere er hjem. I stedet får han hjemve efter "det nye hjem", lejren: "Ich hatte Heimweh nach den mageren Wintern", som der står.⁵⁴⁰ Lejren er for Leo både traumatiserende og fjendtlig, men nu også et hjem, man kan længes "nostalgisk" efter, så den besidder netop den dobbelthed, som Hirsch og Spitzer skriver om (traume og nostalgi, jf. note 407). Lejren bliver hjem via Leos bevidste arbejde mod hjemveen, og det traumatiske ved tiden i lejren er medvirkende til, at han ikke kan slippe den igen: "DA KOMM ICH NICHT WEG", som der står i bogens sidste kapitel, "Von den Schätzen".⁵⁴¹ Versalerne her i sidste kapitel peger tilbage på bedstemoderens løfte om at vende tilbage, som også står i versaler i første kapitel. De to udsagn er modsætninger, men de er også begge sande. Leo kommer faktisk tilbage, som bedstemoderen siger, men hjemme er ikke længere hjem, det er derimod lejren, som han ikke kommer væk fra. I bogens sidste kapitel står der således: "Immer mehr streckt sich das Lager vom Schläfenareal links zum Schläfenareal rechts."⁵⁴² Leo kommer ikke væk fra lejren, fordi han har internaliseret den og bærer den med sig i sit hoved, præcis som Irene i *Reisende auf einem Bein* bærer Rumænien med sig i Berlin.

Det er en ulykke for Leo, som ville ønske, at han var fri fra lejren. Det omtalte kapitel – "Heimweh. Als ob ich es bräuchte" – slutter således med en gentagelse af kapitlets titel: "Warum will ich nachts das Recht auf mein Elend haben. Warum kann ich nicht frei sein. Wieso zwingt mich das Lager, mir zu gehören. Heimweh. Als ob ich es bräuchte."⁵⁴³ Hvor sætningen i kapitlets indledning lyder ironisk og fnysende, er den her, til sidst, snarere klagende og desperat. Den rammer karakterernes forhold til hjemveen rent og afslutter min læsning af Müller, hvor jeg har udviklet begrebet om nostofobi, og hvor kampen mod hjemveen er trådt frem som et vigtigt aspekt af værket. Også hos Sebald kæmper visse karakterer mod hjem og hjemve, og Sebalds forfatterskab vender jeg mig mod efter den følgende opsummering.

⁵³⁹ Müller 2009a: 270.

⁵⁴⁰ Müller 2009a: 285.

⁵⁴¹ Müller 2009a: 294.

⁵⁴² Müller 2009a: 294.

⁵⁴³ Müller 2009a: 239.

5. Nostalgi, nostofobi og uhjemlig hjemstavn. Foreløbig opsamling

Med hjemveen som katalysator har jeg forsøgt at fremhæve nogle eksempler på den måde, Müllers forfatterskab diskuterer problemkomplekset omkring eksil og hjemkomst. Vi har set, hvordan den nostofobiske erindring tegner et billede af et væmmeligt Heimat, og hvordan hjemveens problem er en overset, men grundlæggende struktur i *Reisende auf einem Bein* og *Atemschaukel*. At disse emotioner, der peger på hjemmet og fortiden, er så relevante hos Müller, skyldes, at de livsvilkår, hun har levet under i Rumænien, ikke vil lade hende i fred. I essayet ”Bei uns in Deutschland” skriver hun:

”Von Rumänien bin ich längst losgekommen. Aber nicht losgekommen von der gesteuerten Verwahrlosung der Menschen in der Diktatur, von ihren Hinterlassenschaften aller Art, die alle naselang aufblitzen. Auch wenn die Ostdeutschen dazu nichts mehr sagen und die Westdeutschen darüber nichts mehr hören wollen, läßt mich dieses Thema nicht in Ruhe. Ich muß mich im Schreiben dort aufhalten, wo ich innerlich am meisten verletzt bin, sonst müßte ich doch gar nicht schreiben.”⁵⁴⁴

Hendes værk opholder sig bestandig ved den smertefulde fortid, det vidner om de forbrydelser, som Müller og mange andre har været udsat for. Fortidens lidelser er netop, hvad vi ifølge den israelske filosof Avishai Margalit har en etisk forpligtelse på at erindre,⁵⁴⁵ og for Müller kan vi gribe denne lidelsesfulde fortid gennem litteraturen: ”Literatur kann [...] durch die Sprache eine Wahrheit erfinden, die zeigt, was in und um uns herum passiert, wenn die Werte entgleisen”, som hun skriver i *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*.⁵⁴⁶ På denne måde placerer Müllers forfatterskab sig som et ”etisk” vidnesbyrd om fortidens lidelser.

Med denne læsning af Müller har vi i de første to af afhandlingens forfatterskaber set spændvidden af de emotioner, som eksilets og hjemkomstens problemkompleks medfører. Hos Roth er nostalgien central som en erindringsmodus, der på den ene side fremskriver et overnationalt ideal, som man kan længes efter, og på den anden side viser, at dette ideal ikke var realiseret i (Roths kunstneriske portræt af) Habsburg-monarkiet. Nostalgien hos Roth er da refleksiv og kritisk,

⁵⁴⁴ Müller 2003: 185.

⁵⁴⁵ Se Margalit 2002.

⁵⁴⁶ Müller 2013: 23.

men lader også et håb tilbage. Anderledes er det hos Müller, hvor fokus i høj grad er på det traumatiske ved fortiden.

Nostalgi og nostofobi udgør således polerne for de emotioner, som knytter sig til hjem og hjemkomst. Et tredje perspektiv får vi ikke desto mindre med afhandlingens sidste forfatterskab, nemlig W.G. Sebalds, der ikke ”repræsenterer” en særlig erindringsmodus, men som i høj grad er en undersøgelse af erindringens vilkår, og hvor vi både får brug for nostalgien og nostofobien til at forstå eksilets og hjemkomstens problem. Disse begreber er dog ikke nok til at beskrive hjemmet og hjemkomsten hos Sebald, hvorfor blandt andet hans begreb om det ”unheimliche Heimat” bliver centralt, ligesom vi skal se på andre figurer end eksilerede, nomader og slovenske bønder, andre figurer, der også bevæger sig i tid og rum: møl, spøgelse og duer.

6. Suget fra den svundne tid. Om W.G. Sebald

W.G. Sebalds forfatterskab udgør et litterært landskab, hvor man kan vandre omkring blandt de begreber og fænomener, som indtil videre har vist sig at være centrale i denne afhandling. Hans værker er således en art katalog over det, jeg har betegnet som eksilets og hjemkomstens problemkompleks, og de udgør samlet en kompleks undersøgelse og fremstilling af den kulturelle erindring i aktion. Med det sidste mener jeg, at Sebalds forfatterskab ikke i første omgang handler om fortiden, men om den måde, historiske begivenheder føles og erfares på, og hvordan vi medielt kan ”gribe” den historiske erfaring.

I en ofte citeret passage fra *Austerlitz* taler hovedpersonen af samme navn om de ”Schmerzensspuren, die sich [...] in unzähligen feinen Linien durch die Geschichte ziehen.”⁵⁴⁷ Langs disse smertespor vandrer ikke kun Austerlitz, men snart sagt samtlige af Sebalds karakterer og fortællere, når de – helst til fods – bevæger sig rundt i Europa.⁵⁴⁸ Smertesporene forgrener sig ikke blot gennem historien, men gennem hele Europa som det jernbanenet, litteraterne Frederik Tygstrup og Isak Winkel Holm har kaldt et ”diskret mindesmærke” om udryddelsen af de europæiske jøder hos Sebald.⁵⁴⁹ Hos Sebald er fortiden konstant til stede som spor, man kan følge og beskrive og fortolke i et forsøg på om ikke at lære af historien så at lære at leve i og med historien.

Dette, at leve med historien, er ikke nemt, for denne historie er kort og godt en katastrofe hos Sebald. Mere end én kritiker har fremhævet relevansen af Walter Benjamins historiefilosofi og særligt hans ”historiens engel” for det historiesyn, der udtrykkes i Sebalds værk. Eksempelvis skriver germanisten Karin Bauer: ”Like Walter Benjamin’s angel of history, Austerlitz gazes with a mixture of curiosity and horror at the debris of history piling up before his eyes as he is blown backwards into an uncertain future.”⁵⁵⁰ Den storm, som blæser historiens engel ind i fremtiden, kaldes hos Benjamin ”fremskridt”, og det er klart, at fremskridtsprocessen også hos Sebald er ”én eneste katastrofe, der uafslutteligt hober ruin på ruin”, som Benjamin skriver.⁵⁵¹

⁵⁴⁷ Sebald 2011: 24.

⁵⁴⁸ Hans fortællere er oftest intradiegetiske, eksempelvis i både ”Il ritorno” og *Austerlitz*, det vil sige del af fortællingen og derfor også karakterer i den. Når jeg skriver ”Sebalds karakterer” inkluderer det altså som regel fortælleren.

⁵⁴⁹ Holm og Tygstrup 2007: 102.

⁵⁵⁰ Bauer 2006: 233.

⁵⁵¹ Benjamin skriver om englen i den niende og ofte citerede såkaldt ”historiefilosofiske tese”: ”Der findes et billede af Klee, der hedder Angelus Novus. Det forestiller en engel, der ser ud, som om den er i færd med at fjerne sig fra noget, som den betragter. Dens øjne er opspærrede, dens mund er åben, og dens vinger er udbredt. Historiens engel må se således ud. Den har sit ansigt vendt mod fortiden. Hvor en kæde af hændelser fremtræder for vore øjne, der ser den kun én eneste katastrofe, der uafslutteligt hober ruin på ruin og styrter dem for dens fødder. Den ville vel gerne blive, vække

Stormen hos Benjamin udgår fra paradiset, og selvom historien er en katastrofe, så er der – hos både Benjamin og Sebald – enkelte fragmenter af noget paradisisk blandt murbrokkerne; enkelte lyspunkter, som undertiden omfattes med nostalgi.⁵⁵² Det er vigtigt at få nostalgien med, fordi den peger på lyspunkter og en lethed i Sebalds univers, der ellers er domineret af ødelæggelse og melankoli. Sebald-receptionen har især interesseret sig for temaer som melankoli, ødelæggelse, traume, Holocaust, men både litteraten Kasper Green Krejberg og germanisten Ben Hutchinson påpeger denne lethed som et brud med den dominerende stemning af melankoli og undergang hos Sebald – uden dog at komme andet end meget sporadisk ind på nostalgien.⁵⁵³ I denne afhandlings sammenhæng er det nu interessant, at denne lethed, som jeg vil vise, hænger sammen med de få nostalgiske fantasier, som findes hos Sebald, og hvor jeg i det følgende især vil fokusere på erindringen om Andromeda Lodge i *Austerlitz*.

Letheden og nostalgien er (vigtige) undtagelser i et værk, der ganske rigtigt er præget af det traumatiske, af melankoli og pessimisme. I *Die Ringe des Saturn* hedder det for eksempel i en passage, der kommenterer på det, at knytte forhåbninger til fremtiden: ”Der reale Verlauf der Geschichte ist dann natürlich ein ganz anderer gewesen, weil es ja immer, wenn man gerade die schönste Zukunft sich ausmalt, bereits auf die nächste Katastrophe zugeht”.⁵⁵⁴ Og noget lignende gælder for fortiden. Ser man, om ikke en utopi, så dog et lille nostalgisk lys i fortiden, da følges det nødvendigvis af den erkendelse, at man allerede står midt i ulykken. Hvis historien er et rum hos Sebald, et dystert rum præget af ulykke og ødelæggelse, så oplyses det hist og her af små lysglimt, som man ikke kan opholde sig i, men nok ved – i erindringen. De tysk-jødiske miljøer i *Die Ausgewanderten*, ”vindmølletiden” i *Die Ringe des Saturn* og Andromeda Lodge i *Austerlitz* er sådanne lyse steder, som kan fremkalde nostalgisk i erindringen, men som i overensstemmelse

de døde og sammenføje det adskilte. Men fra Paradis blæser en storm, der har tag i dens vinger og er så stærk, at englen ikke kan folde dem sammen. Denne strom driver den ubønhørligt ind i fremtiden, som den vender ryggen, mens ruinerne foran vokser op i himlen. Hvad vi kalder fremskridt, er denne storm.” Benjamin 1973: 185. Sebald nævner englen og citerer fra dette afsnit i *Luftkrieg und Literatur*. Sebald 2005: 73-74. Boym kalder i øvrigt Benjamin en moderne nostalgiker og skriver, at ”This angel of history exemplifies a reflective and awe-inspiring modern longing”. Boym 2001: 29.

⁵⁵² Benjamin var, blandt andet gennem sit forhold til Gershom Scholem, inspireret af Kabbalah og jødisk mystik, som Scholem har skrevet et klassisk værk om, nemlig *Major Trends in Jewish Mysticism* (1941), som Scholem dedikerede til Benjamin. En grundtanke i den jødiske mystik er netop, at menneskets sjæl ved at falde ned i det materielle er blevet spredt i fragmenter, som det er menneskehedens opgave igen at samle til dets oprindelige, guddommelige hele. Se for eksempel Scholem 1995: 265ff, hvor han skriver om kabbalisten Isaac Luria og begrebet om ”Tikkun”, der betyder at reparere noget ødelagt.

⁵⁵³ Krejberg 2012: 251; Hutchinson 2009: 146.

⁵⁵⁴ Sebald 2012a: 270.

med nostalgis væsen også peger på den nostalgiskes tid og sted og dermed på adskillelsen fra disse ”gode” kronotoper.

Jeg vil altså have særligt øje for de lyse steder og nostalgiske fantasier i den følgende læsning, der overordnet fokuserer på hjemkomst (igen såvel realiseret som tænkt) som problem for Sebalds eksilerede karakterer. Ikke mindst vil jeg fokusere på betydningen af de hjemkomster, som realiseres – eksempelvis fortællerens i fortællingen ”Il ritorno in Patria” (herefter blot ”Il ritorno”) i *Schwindel. Gefühle.*, Paul Bereyters i *Die Ausgewanderten* og Austerlitz’ i *Austerlitz*. Som vi skal se, er der ikke tale om vellykkede hjemkomster i betydningen harmonisk forening med sted, historie og samfund, men snarere om stop på karakterernes evige vandring og om møder med hjem, der konfronterer de hjemkomne med en traumatisk historie, og som ofte virker uhyggelige. Hjemmet hos Sebald er således typisk ”unheimlich” i Freuds forstand – uhyggeligt og hjemligt på én gang. Historiens smertespor ender ikke i hjemmet, men løber sammen i en sammenfiltret knude, før de fortsætter i nye mønstre, som karaktererne må vandre videre langs.

Jeg læser Sebalds fire ”romaner” i kronologisk rækkefølge: *Schwindel. Gefühle.* (1990), *Die Ausgewanderten* (1992), *Die Ringe des Saturn* (1995) og *Austerlitz* (2001). Jeg bruger en del plads på forfatterens første realiserede hjemkomst i ”Il ritorno”, men mest på *Austerlitz*. Til sidst vender jeg i en epilog om miniaturen tilbage til *Die Ausgewanderten*. Ud over disse fire ”romaner” har Sebald udgivet litteraturvidenskabelige afhandlinger, ”elementardigtet” *Nach der Natur* (1988) og essays om østrigsk litteratur, som vil blive inddraget sporadisk.

At jeg kalder værkerne ”romaner” i anførselstegn, skyldes deres hybride karakter. Sebalds værker er således rejseberetning, dokumentarisme, essay, roman og så videre i et. Selv kalder han det simpelthen prosa,⁵⁵⁵ og jeg vil gøre det samme, idet jeg dog skriver ”roman” de steder, hvor det bliver for kluntet at anvende ordet ”prosa”. Hvad der kendetegner denne prosa er, som blandt andre Ben Hutchinson gør opmærksom på, en melankolsk, lidt ”altmodisch” tone, en bevidst og særlig ”Sebaldsk” stilisering og det, Hutchinson kalder en ”Poetik der Verlangsamung” med lange sætninger, vægt på grundige beskrivelser af ting og tableauer og scener.⁵⁵⁶ Sebalds fortællinger og karakterer bevæger sig aldrig målrettet fra start til slut, men snarere ad omveje, via indskud, tilfælde, gentagelser.

⁵⁵⁵ ”Mein Medium ist die Prosa, nicht der Roman”, siger han i et interview. Löffler 1997: 137.

⁵⁵⁶ Hutchinson 2009: 22.

Både Hutchinson og Anja K. Johannsen peger på, at Sebalds fortælleteknik er konstrueret over ”das Prinzip des ’Einschachtelns’”.⁵⁵⁷ Det vil sige, at Sebalds fortællinger har karakter af kinesiske æsker, hvor udsigelsen ofte har mange led. For eksempel i *Austerlitz*, hvor den gamle barnepige, Věra, fortæller Austerlitz noget, som han fortæller videre til fortælleren, der igen fortæller det, så der opstår de for Sebald karakteristiske dobbelt-inkvitter – anførende sætninger af typen ”sagde hun, sagde han”. Også det såkaldte sujet, altså den litterære fortællings arrangement af det kronologiske ”råmateriale” for fortællingen (fabula) er som æsker i æsker. I *Austerlitz* er det således vanskeligt at etablere den kronologiske rækkefølge af hændelserne. Dette ”sammenpakningens” princip gør Sebalds prosaværker til rum, hvor mange tider, steder og stemmer findes på én gang, og som læser må man – præcis som Sebalds karakterer – ofte ”vandre” desorienteret omkring, til man ”tilfældigt” støder på de betydningsfulde steder, hvor historien lader sig aflæse og sætte på ord.

6.1 Gentagelsestvang og uhjemlighed: *Schwindel. Gefühle.*

På dansk er Sebalds første prosabog, *Schwindel. Gefühle.*, oversat til *Højde. Skræk.* og på engelsk til *Vertigo*, men ordret står der ”Svimmelhed. Følelser”. Ingen af oversættelserne rummer den tyske titels dobbelthed, som fremhæves ved at skille ”schwindelgefühle” (svimmelhedsfølelse) i to, så ordet ”schwindel”, der både kan betyde svimmelhed og svindel, står alene.⁵⁵⁸ Alene står også ”Gefühle”, følelser, der er sideordnet med svimmelhed, som det ellers er underordnet i ordet ”Schwindelgefühle” – herved fremhæves fra starten det emotionelles så at sige selvstændige betydning. Allerede i titlen antyder Sebald altså nogle vigtige temaer og motiver i værket, men samtidig destabiliserer han ordenes semantiske værdi og producerer altså i en vis forstand den svimmelhedsfølelse, som flere karakterer oplever i bogen. Svimmelheden, det emotionelle og det ambivalente kendetegner nemlig alle fire fortællinger i *Schwindel. Gefühle.*

6.1.1 Jægeren Gracchus

Den første fortælling, ”Beyle oder das merckwürdige Faktum der Liebe”,⁵⁵⁹ handler om Henri Beyle (bedre kendt som romanforfatteren Stendhal), der er melankolsk, sorgfuld og hele tiden stiller

⁵⁵⁷ Hutchinson 2009: 35.

⁵⁵⁸ Hvilket i øvrigt er en anden poetisk praksis end hos Müller, der jo *samler* ord i nye komposita.

⁵⁵⁹ Bemærk den usædvanlige, ”gammeldags” stavemåde af k-lyden: ck, der kan tolkes som komponent i Sebalds ”altmodische” sprog, idet stavemåden findes i middelalderligt tysk. Tak til Mads Bødker Lynggaard Christiansen for filologisk assistance.

spørgsmålstegn ved erindringens pålidelighed. I den anden fortælling, "All' estero", rejser fortælleren i 1980 til Østrig og Italien og igen til Italien i 1987. Han går i ring i Wien, ser afdøde mennesker fra sin hjemby og endda et glimt af Dante, og han rejser til Venedig, som han oplever som "unheimlich". Allerede i disse to fortællinger optræder flere referencer til Franz Kafka og hans fortælling "Der Jäger Gracchus", som, vil jeg hævde, er den allervigtigste "præ-tekst" for tolkningen af *Schwindel. Gefühle*. I Riva ved Gardasøen ser Stendhal således to mænd bære en bære med en død mand i land, og fortælleren i "All' estero" ser "Il cacciatore" skrevet på en væg på et offentligt toilet. Han tilføjer "nella selva negra" og sætter dermed jægeren – "Il cacciatore" – ind i Schwarzwald ("la selva negra"), hvor han hos Kafka hører hjemme.

For at kunne se referencerne til "Der Jäger Gracchus", kræves et kort referat af denne fortælling.⁵⁶⁰ En båd, eller rettere: en bark, ankommer til Riva ved Gardasøen. To mænd bærer en tredje mand, som ligger på en bære, i land. Manden på bæren viser sig at være jægeren Gracchus, der styrtede i døden fra en klippe i Schwarzwald, men farede vild på vejen til dødsriget. Han er altså død, men "gewissermaßen lebe ich auch", som Gracchus siger til Rivas borgmester.⁵⁶¹ Eric Santner kalder ham "undead".⁵⁶² At han i en vis forstand stadig lever eller i hvert fald er udød, det skyldes, at føreren af hans dødsskib kom til at gøre en forkert drejning af roret, så de for vild og Gracchus nu bestandig må besejle "die irdischen Gewässer."⁵⁶³ Gracchus kan altså forstås som en version af den evige vandrer, der er en vigtig figur i Sebalds forfatterskab – med den præcisering, at Sebalds karakterer og fortællere hele tiden synes at vende tilbage til de samme steder i deres vandringer.⁵⁶⁴

Et sted i fortællingen "All' estero" gribes fortælleren af svimmelhed ved synet af to tvillingedrenge, der "auf die unheimlichste Weise" ligner Franz Kafka,⁵⁶⁵ og i denne sætning løber flere centrale motiver hos Sebald sammen: det "unheimliche", dobbeltgængerens, den evige vandren og den intertekstuelle fortælleteknik, der alt sammen forenes i Kafka-figuren, som træder eksplicit frem i tredje fortælling, "Dr. K.s Badereise nach Riva", hvor Kafkas fortælling om Gracchus i øvrigt genfortælles stort set *verbatim*.

⁵⁶⁰ Den består af tre manuskripter fra januar-april 1917, som Max Brod samlede under titlen "Der Jäger Gracchus". Se Isak Winkel Holms editionshistoriske noter i Kafka 2008: 417-18.

⁵⁶¹ Kafka 2003: 269.

⁵⁶² Santner 2006: 115.

⁵⁶³ Kafka 2003: 269.

⁵⁶⁴ Også Eric Santner forstår Gracchus som en version af den vandrende jøde med det oprindelige navn Ahasverus og påpeger – i et måske lidt for ivrigt forsøg på at finde ligheder mellem Kafka, Sebald og vandrer-motivet *overallt* – ligheden mellem navnene "Ahasverus" og "Austerlitz". Austerlitz er rigtignok en evig vandrer, men ligner snarere, fonetisk og grafisk, "Auschwitz"; en lighed, som, skal det retfærdigvis siges, Santner også påpeger. Santner 2006: 121.

⁵⁶⁵ Sebald 2009: 101.

6.1.2 Tilbage til fædrelandet

Som nævnt er det den fjerde og sidste fortælling i *Schwindel. Gefühle.*, nemlig ”Il ritorno”, jeg vil fokusere på her. Titlen kan læses som kommentar til ”All’ estero”. Hvor sidstnævnte sigter efter det fremmede, så vender fortælleren i ”Il ritorno” tilbage til fædrelandet, ”la Patria”, der dog viser sig at være blevet ganske fremmed.⁵⁶⁶ At fortælleren i det hele taget vender tilbage, skyldes en pludselig indskydelse, som han får under en vandretur i det nordlige Italien, tæt ved den østrigske grænse:

”Im November 1987, nachdem ich die ausgehenden Sommermonate mit meinem verschiedenen Arbeiten beschäftigt in Verona, die Oktoberwochen aber, weil ich den Winter nicht mehr erwarten konnte, in einem weit oberhalb von Bruneck, am ende der Vegetation gelegenen Hotel verbracht hatte, faßte ich eines Nachmittags, als der Großvenediger auf eine besonders geheimnisvolle Weise aus einer grauen Schneewolke auftauchte, den Entschluß, nach England zurückzukehren, zuvor aber noch auf eine gewisse Zeit nach W. zu fahren, wo ich seit meiner Kindheit nicht mehr gewesen war”.⁵⁶⁷

Der er tale om en hjemkomst til barndomsbyen W., men vi er langt fra de klassiske *nostoi*. W. er ikke rejsens endemål, blot er en station på vej mod England, og motivationen for at vende tilbage er ikke nostalgi, men et eller andet diffust, der har at gøre med måden, hvorpå Østrigs fjerdehøjeste bjerg, Großvenediger, viser sig for fortælleren.⁵⁶⁸

Hvad end den emotionelle respons på bjergets hemmelighedsfulde tilsynekomst er, må man konstatere, at barndomsbyen W. øver en eller anden form for tiltrækning på fortælleren. Som nævnt sagde Sebald i en tale fra 2001, at det på et tidspunkt gik op for ham, at han aldrig ville kunne slippe af med sit fædreland og dets forhistorie (jf. note 116). Og mens hans karakterer og fortællere nok er hvileløse vandrere som Gracchus, så tiltrækkes de også – som vi har set det hos

⁵⁶⁶ Titlen synes at henvise til Monteverdis opera ”Il ritorno d’Ulisse in Patria”, hvor forbindelsen til Odysseus understreger nostos-temaet.

⁵⁶⁷ Sebald 2009: 187.

⁵⁶⁸ I behandlingen af *Die Ringe des Saturn* kalder jeg jeg-fortælleren ”Sebald-fortælleren”, fordi han her er en art hybrid mellem en fikcional jeg-fortæller og Sebald på vandring, mens jeg i de mere fiktionsagtige værker nøjes med at kalde ham ”fortælleren”. Eric Santner kalder et sted Sebalds jeg-fortællere for ”The Sebaldian narrator-witness-listener” (Santner 2006: 138), og denne fodnote er med for at påpege, at Sebalds jeg-fortællere på grund af værkernes hybride karakter kan anskues som en art krydsning mellem fikcional jeg-fortæller og et jeg, der er tættere på den empiriske forfatter. Denne pointe mener jeg er vigtigst at understrege i *Die Ringe des Saturn*, hvorfor jeg kun der benævner fortælleren ”Sebald-fortælleren”.

Müller – af det sted, de kommer fra, af deres Heimat, som heller ikke *de* kan slippe af med, hvad end de ønsker det eller ej.⁵⁶⁹ Denne dobbelthed af evig vandring og bundethed til hjemstavnen findes allerede hos Kafka, hvor føreren af Gracchus' dødsskib blev afledt og drejede forkert på grund af "meine wunderschöne Heimat", som Gracchus siger.⁵⁷⁰ Havde Gracchus' Heimat ikke trukket dem på afveje, så var han ikke blevet evigt vandrende. I Gracchus findes altså en dialektik mellem på den ene side ikke at kunne være hjemme og på den anden side ikke at kunne undslippe hjemmet, som også synes at gælde for fortælleren i "Il ritorno".

Da han faktisk vender tilbage, er hans Heimat, landsbyen W., ikke længere hjemlig:

"Gut dreißig Jahre war ich nicht mehr in W. gewesen. Obzwar im Verlauf dieser langen Zeit – eine längere Zeit gab es für mich überhaupt nicht – viele der mit W. verbundenen Örtlichkeiten wie das Altachmoos, der Pfarrwald, die Allee nach Haslach hinaus, das Wasserwerk, der pestfriedhof von Peterthal oder das Haus des buckligen Dopfer in der Schray in meinem Tag- und Nachträumen beständig wiederkehrten und mir jetzt vertrauten schienen, als sie es vormals gewesen waren, lag das Dorf, wie ich mir bei meiner späten Ankunft dachte, weiter für mich in der Fremde als jeder andere denkbare Ort. In gewissem Sinn war es mir eine Beruhigung, daß ich jetzt, bei meinem ersten Rundgang durch die in einem bleichen Licht daliegenden Straßen, *alles von Grund auf verändert fand*."⁵⁷¹

Alt er fra grunden forandret, og W. er u-hjemlig, men som vi skal se, er den også "unheimlich". Et afsnit som det citerede kan bruges til at illustrere Sebalds udviklede "poetik der Verlangsamung". Også i det sproglige landskab er det således kringledede veje, der fører hjem, idet syntaksen i den lange sætning er sådan konstrueret, at man først når frem til sætningens subjekt, "das Dorf", efter en længere og ganske udviklet "vandring". Pludselig dukker landsbyen op i sætningens væv, på

⁵⁶⁹ Ordet "Heimat" er, som et fremgår af kapitel 2.4.3, et stort og betydningsladet ord. Jeg benytter det her om de steder, der er Sebalds karakterers oprindelige hjem – "den Ort meiner ersten Kindheit", som Austerlitz kalder det. Desuden kan vi bruge ordet til at trække en linje til Joseph Roth. Et af essayene i Sebalds anden bog om østrigsk litteratur med den, også for Sebalds eget forfatterskab, relevante titel *Unheimliche Heimat*, omhandler således Joseph Roth, som Sebald i et interview har nævnt som en af de forfattere, der har inspireret ham. I øvrigt nævner han i alt otte forfattere, men mistænkeligt nok ikke hverken Kafka eller Nabokov, som der ellers henvises lystigt til gennem hele forfatterskabet. Hutchinson 2009: 57, note 2.

⁵⁷⁰ Kafka 2003: 269.

⁵⁷¹ Sebald 2009: 202. Min kursivering.

samme måde som tanken om overhovedet at vende tilbage til landsbyen dukker pludseligt op hos fortælleren.

Den konkrete vandring hjem til W. fører fortælleren gennem regn og evindeligt gråvejr, moseområder, ”Niemandslad”, og en stadig større og tom tavshed, der sammen med en nedadgående bevægelse synes at kalde på tolkninger af rejsen som en nedstigning eller *katabasis* til en form for dødsrige:

”Keinen Laut gab es in dem Tobel als den des Wassers auf seinem Grund, keinen Vogelschrei, nichts. In zunehmenden Maße verspürte ich ein Gefühl der Beklemmung in meiner Brust, und es war mir auch, als ob es, je weiter ich hinunterkam, desto kälter und finsterer werde.”⁵⁷²

Var det skrevet i terziner af ellevestavelser, kunne det være Dantes nedstigning til dødsriget, men i stedet for at fortsætte nedad i inferno, kommer fortælleren snart ud af kløften. Gradvis har landskabet tabt kendetegn og er blevet stadig sværere at aflæse; det bliver mørkt, koldt, tyst, så sanserne ikke får noget at arbejde med. Da han når ud af kløften, kan han se ud over et engdrag, hvor det, han ser, tenderer intet: ”ich [blieb] lang unter den letzten Bäumen stehen und schaute mir, aus dem Dunkel heraus, das wunderbare weißgraue Schneien an, von dessen Lautlosigkeit die wenige fahle Farbe in den nassen, verlassenen Feldern vollends ausgelöscht wurde”.⁵⁷³ I dalen kulminerer tabet af sanseindtryk, men hvor kløften var trykkende, nyder fortælleren synet ud over dalen; det gråhvide snevejr er således ”wunderbar”.

Efter at have nydt denne fredelige og mennesketomme dal, fortsætter fortælleren mod W., og des nærmere han kommer, jo flere kendetegn og informationer begynder der at dukke op. Da der er en times vandring til W., befinder han sig i Enge Plätt, og den derfra resterende del af turen lader fortælleren udfolde en hel lille lokalhistorie, bundet op på de steder, han møder undervejs. Vi hører således om ”die triefenden Felswände, aus denen man um die Jahrhundertwende die Straße herausgesprengt hatte” og om en ”letzten Gefecht” i Enge Plätt,

”bei dem der vierundzwanzigjährige Alois Thimet von Rosenheim, der einundvierzigjährige Erich Daimler von Stuttgart, der siebzehnjährige Rudolf

⁵⁷² Sebald 2009: 194. Også Kasper Green Krejberg påpeger katabasens betydning hos Sebald.

⁵⁷³ Sebald 2009: 195.

Leitensdorfer von unbekanntem Heimatort und der aus Börneke stammende Werner Hempel (unbekannten Geburtsjahrs) für das Vaterland, wie es auf dem eisernen Kreuz der in W. bis auf den heutigen Tag bestehenden Grabschaft heißt, gefallen sind.”⁵⁷⁴

Vi hører om ”die schwarze Sägmühle, die im fünfziger Jahr, unmittelbar nach meiner Einschulung, mit ihrem gesamten Holzlager in einem großen, das ganze Tal erleuchtenden Feuer niedergebrannt war”,⁵⁷⁵ og da fortælleren går ind i det pæne, renoverede gæstgiveri, Engelwirt, kan han oplyse, at det ”war seinerzeit ein übel beleumundetes Wirtshaus gewesen”.⁵⁷⁶ Det er således tydeligt, at fortælleren kender egnen grundigt og intimt. Som vandrør ankommer han til en (efter tredive år) fremmed verden, der alligevel rummer steder, han kan aflæse. Denne dialektik mellem det velkendte og det fremmede ophæves aldrig hos Sebald, og den er, som vi skal se, kernen i det ”unheimliche”, der er så vigtigt et begreb for at forstå hjemkomstens betydning og hjemmets tiltrækning hos Sebald.

Dialektikken mellem det fremmede og det stedskendte beskriver Walter Benjamin i sit berømte essay om fortælleren, ”Der Erzähler” (1936), hvor der findes to arkaiske repræsentanter for det, han ser som de grundlæggende fortællertyper: den handelsdrivende søfarer (Seemann) og den fastboende agerbruger (Ackermann).⁵⁷⁷ Med udgangspunkt i Benjamins typologi argumenterer Ben Hutchinson for, at fortællerne hos Sebald netop er en dialektisk forening af disse to typer. På den ene side rejser de omkring i Europa, og på den anden side er Sebalds værker præget af et dybtgående kendskab til stedsspecifik historie, hvilket kan henregnes til den fastboende: ”den, der er blevet i landet [...] og kender dets historier og overleveringer”, som det hedder hos Benjamin.⁵⁷⁸ For igen at bruge Karin Joistens begreber fra teorikapitlet kunne man også sige, at Sebalds fortællere er udspændt mellem ”wohnen” og ”gehen”, og det er netop denne dialektik mellem vandring og bofasthed og mellem fremmedhed og fortrolighed, der kendetegner fortælleren i ”Il ritorno”. Med ”Il ritorno” har vi dog et særtilfælde i denne struktur, for hvor det typisk er fremmede steder, som fortælleren tilegner sig kendskab til, er han her en lokalkendt, der har fremmedgjort sig.

På trods af fortroligheden med egnen, markeres det tydeligt, at fortælleren er gæst. Da han indlogerer sig på hotellet sker det under dække af at være udenrigskorrespondent, hvilket kan

⁵⁷⁴ Sebald 2009: 198.

⁵⁷⁵ Sebald 2009: 200.

⁵⁷⁶ Sebald 2009: 203.

⁵⁷⁷ Benjamin 1996: 38f.

⁵⁷⁸ Benjamin 1996: 38.

læses som en opdatering af Benjamins metafor for den omvandrende fortæller; han er ikke længere sømand, men – ligesom i øvrigt denne afhandlings første store vandrer: Joseph Roth – omrejsende journalist. Hjemkomsten er ikke blivende, men et stop på vejen, et smugkig ind i en verden, der ikke længere er hans. Fortælleren synes altså, jf. diskussionen i delkapitlerne 2.4.4 og 2.5, at ramme en vis mellemposition mellem det omrejsende og det fastboende, mens egnens folk er de samme som i fortællerens barndom. En aften sidder fortælleren således i krostuen og lytter til bønderne, ”die ich so gut wie ausnahmslos von der Schulzeit her dem Gesicht nach kannte und die mir darum alle wie auf einen Schlag gealtert erscheinen sind”.⁵⁷⁹ Fortællerens tilbagekomst er altså et møde med en egn, der på en gang er genkendelig og forandret, og det er det, der i sidste ende gør den til en ”unheimlich Heimat”.

6.1.3 Ekskurs om historieløshed

Inden jeg for alvor tager fat på det ”unheimliche”, skal noget, der er sket i fortællerens trediveårige fravær fra byen, nævnes, nemlig det, at han har opnået viden om Anden Verdenskrig. Det havde han ikke, da han boede i byen og så ugerevyer: ”und in fast jeder Wochenschau sah man auch die Ruinenhaufen von Städten wie Berlin oder Hamburg, die ich lange nicht mit der in den letzten Kriegsjahren erfolgten Zerstörung, von der ich nichts wußte”.⁵⁸⁰ Tilbagekomsten til W. berører således et tema, der er gennemgående i forfatterskabet: den mangel på historisk kendskab og bevidsthed, som ifølge Sebald karakteriserede Tyskland i efterkrigstiden.

Sebald fremsætter især sin kritik af den manglende tyske erindring i *Luftkrieg und Literatur* (1999), der kan ses som del af den såkaldte ”Historikerstreit”, hvor fremtrædende tyske intellektuelle diskuterede nazi-tidens rolle i den kollektive tyske erindring.⁵⁸¹ I *Luftkrieg und Literatur* taler Sebald om ødelæggelsens naturhistorie, og i et interview fortæller han, at han som barn vandrede omkring blandt krigens ruindynger i München med sin far, som ikke forklarede dem til den lille Sebald, som derfor antog, at de var et ”naturhistorisk” aspekt af storbyen.⁵⁸² Dette begreb om naturhistorie (*Naturgeschichte*) er vigtigt hos Sebald, fordi eksempelvis de ”naturhistoriske” ruiner på en gang kræver og afviser at blive talt om og forstået. Som ”naturhistorie” er disse ruiner ikke umiddelbart meningsfulde for os, de er gådefulde og kan ikke

⁵⁷⁹ Sebald 2009: 223.

⁵⁸⁰ Sebald 2009: 204. Min kursivering.

⁵⁸¹ Se eksempelvis Bassin 1996.

⁵⁸² Se Hage 2003.

indordnes harmonisk ”into our symbolic universe”, som Eric Santner skriver.⁵⁸³ Den menneskeskabte bygning, der forfalder til ruin og ”overtages” af naturen er et kerneeksempel på et naturhistorisk ”tegn”, hvis mening vi ikke er i stand til at udlede. Ifølge Holm og Tygstrup sigter begrebet hos Sebald til ”den måde, hvorpå den menneskelige historie fortløbende transformerer sig til noget naturagtigt. Det vil sige, hvordan foretagsomhedens spor og resultater for de følgende generationer fremstår med naturens uimodsigelige autoritet.”⁵⁸⁴ For Sebald har netop hans generation en opgave i at bevare disse (natur)historiske spor. Som han siger i et interview med Steve Wassermann:

”There was a zone of silence around that part of our pre-history [Anden Verdenskrig] which was meticulously maintained by practically everyone in Germany in the post-war years, and this is true until this day. The generation of my parents who were involved in that part of our history is now dying out, and so it falls to the next generation to rescue all of the historical evidence that can still be retrieved.”⁵⁸⁵

”Il ritorno” kan blandt andet læses som en fortælling om denne generationskløft, fordi den omhandler en rejse hjem til *faderlandet* (*patria*), hvor Tyskland er en art faderfigur, der tier om det, som ”sønnen” (fortælleren) ønsker at fortælle. I det hele taget kan Sebalds forfatterskab læses som et opgør med historieløsheden og et forsøg på at redde så meget ”historical evidence” som muligt. Som jeg vil komme ind på senere, læser Holm og Tygstrup Sebalds værker, særligt *Austerlitz*, som vidnesbyrdlitteratur, der fungerer som en art mod-erindring.⁵⁸⁶ En type litteratur, der ikke, som den klassiske roman, indskriver begivenheder i en særlig meningsstruktur, og som til forskel fra romanen derfor er egnet til at beskrive den naturlige histories ”meningsløse” ødelæggelser – til at indsamle historisk materiale.

⁵⁸³ Santner 2006: XV. Santner sporer i øvrigt begrebets rødder til blandt andre den hos Sebald allestedsnærværende Walter Benjamin og bestemmer det som følger: ”It [Naturgeschichte] refers, that is, not to the fact that nature also has a history but to the fact that the artifacts of human history tend to acquire an aspect of mute, natural being at the point where they begin to lose their place in a viable form of life (think of the process whereby architectural ruins are reclaimed by nature).” Santner 2006: 16.

⁵⁸⁴ Holm og Tygstrup 2007: 111.

⁵⁸⁵ Wassermann 2011: 367.

⁵⁸⁶ Holm og Tygstrup 2007: 114. Vidnesbyrdlitteraturen som mod-erindring, det var jeg i øvrigt inde på i Müller-kapitlet, og det er vigtigt at få med her, at også Sebalds værker kan læses som vidnesbyrdlitteratur, der modarbejder den glemsel, som både Müller og Sebald ser som et kritisabelt og fremtrædende aspekt af deres hjemlande.

For fortælleren er tilbagekomsten til W. også et møde med en egn, som nu, for den voksne fortæller, er fuld af spor efter Anden Verdenskrig og andre ulykker og ødelæggelser. Vi hører om de døde ved Enge Plätt, og fortælleren mindes sin skoletid, hvor lærerinden, frøken Rauch, diktererede de mange ulykker, som har fundet sted på egnen i tidens løb, til skolebørnene, som skrev dem ned i deres hæfter: "1530 vernichtete eine Feuerbrunst 100 Häuser. 1569 – ein Großbrand zerstörte den Markt". Det fortsætter helt op til: "1939-1945 – aus dem zweiten Weltkrieg kehrten 125 der Unsrigen nicht mehr heim".⁵⁸⁷ Disse "Heimatkundehefte" er i realiteten kataloger over ulykke og ødelæggelse, og idet "Il ritorno" fortsætter med at opremse egnens ulykker, kan fortællingen læses som et omslag fra skoletidens "hjemstavnskundskab" til "ulykkeskundskab", som vil gøre op med efterkrigstidens tavshed.

6.1.4 Sandmanden og Gracchus igen

På den ene side har vi altså i "Il ritorno" et forsøg på at fastholde fortidens ulykker, og på den anden side har vi et spor af dunkle tilsynekomster i naturen og hemmelighedsfulde impulser i fortællerens indre. Erindringen er i "Il ritorno" et redskab til at vidne om fortiden på, men man kan også fare vild i erindringen. Det sker i "Il ritorno" ved, at fortælleren husker tilbage på nogle begivenheder i barndommen i en lang passage, der trækker på E.T.A. Hoffmanns fortælling "Der Sandmann" fra 1815. Det er veldokumenteret i receptionen, at Sebald inkorporerer store dele af den europæiske litteratur i sine tekster, der således vrir med både im- og eksplicite intertekstuelle referencer. Stendhals og Dantes optræden i *Schwindel. Gefühle.* er eksempler, men vigtigst for denne læsning er altså "Der Sandmann" og Kafkas "Der Jäger Gracchus".⁵⁸⁸ Her kommer et kort referat af førstnævnte.

"Der Sandmann" handler om drengen Nathanael, som en dag udspionerer sin far og den uhyggelige Coppelius, der befinder sig på farens kontor. Nathanael bliver opdaget, Coppelius griber ham, holder ham fast og siger "Nun haben wir Augen – Augen – ein schön Paar Kinderaugen".⁵⁸⁹ Senere, som ung mand, synes Nathanael, at han genkender Coppelius i optikeren Coppola, af hvem han køber en kikkert, så han kan udspionere professor Spalanzani og hans datter,

⁵⁸⁷ Sebald 2009: 262-63.

⁵⁸⁸ Stort set al Sebald-receptionen nævner Kafka som intertekst, mens Santner, der naturligvis også skriver om Kafka, så vidt jeg har kunnet finde, er ene om at påpege Hoffmanns betydning. Se Santner 2006: 189ff.

⁵⁸⁹ Hoffmann 2003: 9.

Olimpia, der bor på den anden side af gaden.⁵⁹⁰ Nathanael forelsker sig i Olimpia, men hun viser sig at være en maskine, en automat, en dukke, og da Nathanael opdager det, gribes han af vanvid. Senere endnu, da han er rask igen, forlover han sig med Clara, men en dag får han pludselig øje på Coppélius, gribes igen af vanvid og kaster sig i døden fra et tårn.

En af de scener i "Il ritorno", som får mig til at pege på "Der Sandmann", er den, hvor fortælleren som dreng sniger sig til at kigge ind i lægen dr. Rambouseks værelse. Rambousek ligger død hen over skrivebordet, og der står:

"Der linke Hemdärmel war zur Hälfte hinaufgeschoben, und in der Armbeuge ruhte auf eine verdrehte Weise der mir unheimlich groß erscheinende Kopf des Doktors mit den bewegungslos starrenden, halb hervorgetretenen, aber immer noch sehr schönen dunklen Augen."⁵⁹¹

Med øjnene og "udspioneringen" henviser scenen til Hoffmanns fortælling, ud fra hvilken Freud udviklede sin teori om det "unheimliche", et ord, som også optræder i citatet herover. Hos Freud er det "unheimliche" noget ukendt i det ellers genkendelige, som kun er ukendt, fordi det er blevet fortrængt og på ny dukker frem i lyset:

"dies Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist. Die Beziehung auf die Verdrängung erhellt uns jetzt auch die Schellingsche Definition, das Unheimliche sei etwas, was im Verborgenen hätte bleiben sollen und hervorgetreten ist."⁵⁹²

Et fænomen, der hos Freud kan fremkalde den "unheimliche" følelse, er dobbeltgængerens, og blandt andet gennem sin brug af dobbeltgængerens er Hoffmann for Freud en mester i at fremstille denne uhyggelige følelse. Dobbeltgængerens optræder flere steder i *Schwindel. Gefühle.*, eksempelvis i skikkelse af de to Kafka-lignende drenge i "All' estero". I "Il ritorno" får Kafkas Gracchus så at

⁵⁹⁰ Olimpia spiller i øvrigt også en rolle i *Austerlitz*, hvor Austerlitz' mor, Agata, spiller rollen som netop Olimpia i Jacques Offenbachs opera *Les contes d'Hoffmann*.

⁵⁹¹ Sebald 2009: 254-55.

⁵⁹² Freud 1963: 70.

sige en dobbeltgænger i jægeren Hans Schlag,⁵⁹³ som fortælleren i "Il ritorno" mindes fra sin barndom, og som – ligesom Gracchus – styrter i døden fra en klippe. Begge stammer de fra den "selva negra", som allerede optræder i "All' estero", nemlig Schwarzwald: "Ich bin der Jäger Gracchus, meine Heimat ist der Schwarzwald in Deutschland", hedder det hos Kafka,⁵⁹⁴ mens Hans Schlag hos Sebald "mehrere Jahre im Schwarzwald ein weitläufiges Revier versehen habe".⁵⁹⁵

Faktisk optræder der en reference til Gracchus, allerede inden Hans Schlag kommer ind i fortællingen. Som barn er fortælleren nemlig blevet forbudt at gå op på loftet i Café Alpenrose, hvor fortællerens bedstefar tager ham med hen. På loftet bor nemlig "der graue Jäger", får drengen at vide – præcis som tilfældet er i Kafkas "Auf dem Dachboden" (jf. note 593). Da fortælleren som voksen vender tilbage til W., trodser han imidlertid barndommens forbud og går op på loftet, hvor der faktisk befinder sig en art "grå jæger", nemlig en grå dukke, der gør et "äußerst geheimnisvollen Eindruck auf mich", som der står.⁵⁹⁶ Dukken Olimpia er "unheimlich" hos Hoffmann og Freud, og hos Sebald sammenlignes dukken på loftet nu med drengens forestillinger om den grå jæger, og vi hører, at han som dreng ofte drømte, at han turde trodse forbuddet og gå op på loftet. I drømmen rækker den grå jæger hånden ud efter ham, igen præcis som i Kafkas fortælling,⁵⁹⁷ og drengen rører ved ham: "Und jedesmal habe ich dann die von der Berührung staubig, ja schwarz gewordenen Finger meiner Rechten wie das Zeigen für ein durch nichts auf der Welt mehr auszugleichendes Unglück vor Augen."⁵⁹⁸ Hoffmann og Kafka glider altså sammen i jæger-temaet i "Il ritorno".

Denne let ændrede genfortælling af Kafkas fragment leder direkte over i historien om Rambousek. Hans Schlag er da også en art dobbeltgænger eller gentagelse af Rambousek, idet øjne og død fremhæves ved både Schlag og Rambousek. Da bedstefaren fortæller fortælleren som dreng om Hans Schlags styrt og død, ser fortælleren således i sit indre jægeren for sig, liggende på bunden af kløften "mit gebrochenem Auge".⁵⁹⁹ Forbindelsen mellem Rambousek og Hans Schlag går via de døde øjne, og den ulykke, som truer i fortællerens drøm om jægeren på loftet, synes at bryde ud i

⁵⁹³ Navnet stammer fra fragmentet "Auf dem Dachboden", som Kafka skrev i det såkaldte oktavhæfte A i november-december 1916, altså kort tid før "Der Jäger Gracchus". I "Auf dem Dachboden" finder advokatsønnen Hans en fremmed mand på loftet, den fremmede hedder Hans Schlag, er jæger og er dækket af støv.

⁵⁹⁴ Kafka 2003: 270.

⁵⁹⁵ Sebald 2009: 259.

⁵⁹⁶ Sebald 2009: 248. Ordet "geheimnisvoll" optræder som bekendt også i begyndelsen af fortællingen om den måde, hvorpå bjerget viser sig for fortælleren. Fortælleren rejser tilbage til W. på grund af noget hemmelighedsfuldt og møder i W. noget hemmelighedsfuldt.

⁵⁹⁷ "Hvor er du dog støvet!", sagde han [drengen Hans] forbavset og trak sin sodede hånd til sig", som det hedder i Isak Winkel Holms danske oversættelse, "På loftet". Kafka 2008: 186.

⁵⁹⁸ Sebald 2009: 249-50.

⁵⁹⁹ Sebald 2009: 269.

virkeligheden, da fortælleren selv ser Hans Schlag, som er blevet bragt op fra kløften, ligge på en bære med udslukte øjne. Fortælleren bliver nemlig alvorligt syg og må tilses af dr. Piazzolo, der med sit italienske navn naturligvis er en dobbeltgænger til Coppelius/Coppola fra ”Der Sandmann”. Vi får da også endnu en kerne-”unheimlich” scene, da den syge dreng i delirier ser sig selv gå (ikke op på loftet, men) ned ad kældertrappen og ”in der hintersten, dunkelsten Ecke den Kasten aufmachen, auf dessen Boden in einem großen irdenen Topf den Winter über die eingelegten Eier aufbewahrt wurden”.⁶⁰⁰ Han stikker sin hånd ned i kisten og mærker

”zu meinen Entsetzen, daß es sich bei dem, was in diesem Topf eingelegt worden war, nicht um sauber in ihrer Schale aufgehobene Eier, sondern um etwas weiches, den Fingern Entgleitendes handelte, von dem ich sogleich wußte, daß es nichts anderes als Augäpfel waren.”⁶⁰¹

Huset bliver her et billede på bevidstheden, hvor fortælleren delirisk bevæger sig rundt i det underbevidste, og fortælleren mindes alt dette, efter han har trodset barndommens forbud og besøgt loftet over Café Alpenrose. På denne måde glider fortællingen ud af det spor, der handler om at gøre op med efterkrigstidens tavshed, og ind i en diskurs formet af Kafka, Hoffmann og Freud, hvorved der tegnes et portræt af W. som et ”unheimlich Heimat”.

”Il ritorno” er fuld af fordoblinger og gentagelser. Hjemrejsen bliver således uhjemlig ved at ”gentage” drengens møde med den døde jæger og den efterfølgende sygdom. Er det da gentagelsestvang, som bringer fortælleren tilbage til W.? Hos Freud knytter gentagelsestvang sig til dødsdriften; den er ”hinsides lystprincippet”, fordi den gang på gang bringer en i smertefulde situationer.⁶⁰² I ”Das Unheimliche” forbindes gentagelsestvangen direkte med det ”unheimliche”, idet Freud her fortæller om en gåtur, hvor han bestandig kom tilbage til en lille italiensk bys ”red light district”, hvilket vækkede følelsen af netop uhjemlighed.⁶⁰³ Almut Laufer påpeger, hvordan jeg-fortælleren i ”All’ estero” på lignende vis vandrer rundt i Wien og konstant kommer tilbage til

⁶⁰⁰ Sebald 2009: 273.

⁶⁰¹ Sebald 2009: 274. Også på de fotografier, der er en del af Sebalds bøger, optræder i øvrigt mange øjne. Omslaget til *Schwindel. Gefühle.* er prydet af et foto af et øje, ligesom vi i bogen ser et foto af Stendhals øjne og et udsnit af et Pisanello-maleri, der viser en prinsesses øjne; også de første fire fotos i *Austerlitz* er af øjne.

⁶⁰² Freud udfolder teorien om dødsdriften i *Jenseits des Lustprinzips* fra 1920. I den engelske oversættelse, *Beyond the Pleasure Principle*, hedder det: ”The patient is obliged to repeat the repressed material as a contemporary experience instead of, as the physician would prefer to see, remembering it as something belonging to the past.” Citeret efter Illbruck 2012: 179.

⁶⁰³ Freud 1963: 65.

det samme sted: ”Abgerissen und erschöpft sucht er immer wieder dieselben Orte auf, wie Freud, der bei seinem Aufenthalt in einer italienischer Kleinstadt über die Grenzen des Rotlichtviertels nicht hinauskommt”.⁶⁰⁴ Måske kan vi forstå den hemmelighedsfulde måde, som bjerget viser sig for fortælleren på, som et dunkelt tegn på gentagelsestvang. Til sidst i ”Il ritorno” er fortælleren da også nær ved at gentage Gracchus’ og Schlags styrt fra bjergtinderne. Da fortælleren således er tilbage i England, befinder han sig under halvtaget ved en undergrundsstation og hører, da toget er kørt ind på perronen, advarslen ”Mind the gap”, hvilket fortælleren kalder et ”beunruhigende Sachverhalt”.⁶⁰⁵ Han er fristet til at gå ind på stationen, men:

”Vielleicht erübrigt sich die Feststellung, daß ich letztlich doch nicht in diese Untergrundstation hineingegangen bin. Zwar stand ich eine beträchtliche Zeit sozusagen auf der Schwelle, wechselte auch einige Blicke mit der dunklen Frau, aber den entscheidenden Schritt wagte ich nicht zu tun.”⁶⁰⁶

Fortælleren står igen ved en afgrund, en tærskel, men i modsætning til Gracchus og Schlag bliver han på sikker grund og beholder sit liv.

At fortælleren står ved netop en tærskel (Schwelle) er imidlertid betydningsfuldt. Walter Benjamin er i sit forfatterskab stærkt optaget af netop tærsklen som begreb, eksempelvis i *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, som jeg var kort inde på i kapitlet om Müller, og som jeg også bruger nedenfor i læsningen af *Austerlitz*. Det samme er Sebald, hvis karakterer ofte oplever at stå ved eller overskride en tærskel, som fører et andet sted hen. For tærsklen er ikke en grænse, men derimod en overgang til noget andet. Som Benjamin skriver: ”Die Schwelle ist ganz scharf von der Grenze zu scheiden. Schwelle ist eine Zone. Wandel, Übergang, Fluten liegen im Worte ’schwellen’”.⁶⁰⁷ Fortællerens hjemkomst i ”Il ritorno” kan da forstås som indtrædelsen i en tærskel til barndommen, som en åbning af de døre bag hvilke barndommens skræk ligger gemt, som det hedder i *Austerlitz*, da fortælleren mindes sin barndomsby W. og siger: ”Genau kann niemand erklären, was in uns geschieht, wenn die Türe aufgerissen wird, hinter der die Schrecken der Kindheit verborgen sind.”⁶⁰⁸

⁶⁰⁴ Laufer 2011: 225.

⁶⁰⁵ Sebald 2009: 283.

⁶⁰⁶ Sebald 2009: 283-84.

⁶⁰⁷ Citeret efter Menninghaus 1986: 48. Menninghaus ser tærsklen som *den* prototypiske figur for Benjamins tænkning.

⁶⁰⁸ Sebald 2011: 41.

Ifølge Winfried Menninghaus er tryghed og skræk ekstremer i Benjamins tærskeltopografi,⁶⁰⁹ og hvor hjemkomst-temaet i ”Il ritorno” måske anslår en forventning om tryghed, så viser den sig snarere at blive en oprivning af døre, bag hvilke barndommens rædsler gemmer sig. Det ”unheimliche” handler om dialektikken mellem det velkendte og det skjulte, og det samme gør ”Il ritorno”. På flere måder. Fortælleren synes nemlig at være drevet af en motivation om at få det skjulte frem i lyset. Han vil sætte ord på det, som efterkrigstidens tavshed dækker over. Idet han arbejder mod dette ”kollektivt fortrængte”, synes også hans individuelt fortrængte imidlertid at komme frem i lyset. Dermed peger ”Il ritorno” på en dobbelthed i forholdet til fortiden. Tingene skal frem i lyset, men måske er der visse ting, som det alligevel er bedst at glemme eller fortrænge.

Scenen ved banegården, som jeg citerede ovenfor, fører afslutnings over i beretningen om en drøm, hvori fortælleren går gennem et bjerglandskab: ”Zu meiner Linken ging es in eine wahrhaft schwindelerregende Tiefe hinab. Ich trat bis an den Rand der Straße, und es war mir bewußt, daß ich überhaupt noch nie in eine solche Tiefe hinabgeschaut hatte”.⁶¹⁰ Det er, som om fortid og nutid er overlejret, og fortælleren hjemsøges i London af den barndommens skræk, han ”vækkede” i sin hjemkomst til W. Fortællingen om drømmen toner til slut ud i drømmebilleder af ”das große Feuer von London”,⁶¹¹ et eskatologisk billede, hvor kæmpebyen ødelægges. Til allersidst står der under teksten: ” – 2013 –”, så branden bliver en art forvarsel om fremtidig undergang, som også er en gentagelse, idet Sebald med årstallet 2013 peger på det måske allervigtigste årstal i forfatterskabet, nemlig 1913, året før Europa sank sammen i krig. 1913 og 2013 er for Sebald klippetinder ved svimlende afgrunde. *Schwindel. Gefühle.* udkom i 1990, så ” – 2013 – ” peger frem i tiden i en gestus, der synes at love stadige gentagelser, fordoblinger og hjemkomster. Det er langt fra en slutning, hvor trådene samles og tingene falder på plads, men derimod, og det gælder for bogen som helhed, rammes man som læser af den svimlende højdeskræk, som gynger gennem hele bogen. Historien og bogen er afgrunde af gentagelser og fordoblinger, som man kan fortabe sig i.

⁶⁰⁹ Menninghaus 1986: 36.

⁶¹⁰ Sebald 2009: 286.

⁶¹¹ Sebald 2009: 287.

6.1.5 Seelos og nostalgien

Det ovenstående har peget på nogle strukturer i Sebalds forfatterskab, der rummer et andet blik på eksilets og hjemkomstens problemkompleks, end vi har set hos Roth og Müller. Inden vi går videre til *Die Ausgewanderten* vil jeg imidlertid, som lovet i dette kapitels indledning, fremhæve et af de ”lyse punkter”, som man også kan få øje på i hjemkomsten, nemlig den ”glorværdige tid”, som den erindres af Lukas Seelos. Ham møder fortælleren i W., sammen mindes de fortiden, og Lukas bliver, ja, nostalgisk:

”Ihm wäre es, sagte der Lukas, jetzt, da er den ganzen Tag auf diesem Sofa liege oder höchstens mit nutzlosen kleinen Arbeiten im Haus herum verbringe, geradezu unbegreiflich, daß er einmal ein guter Torwart gewesen sei und daß er, der immer öfter von schweren Depressionen geplagt werde, im Dorf seinerzeit den Hanswurst gemacht habe, ja daß er, wie ich mich vielleicht erinnerte, jahre lang bei der Fasnacht das Ehrenamt des Fasnachtkaspers innegehabt habe, weil nirgends ein Nachfolger aufzutreiben gewesen sei, der ihm hätte das Wasser reichen können. In der Rückschau auf diese glorreiche Zeit kam bewegung in die gichtigen Hände des Lukas, wenn er vormachte, wie er die große Fasnachtsschere ausgefahren hatte, wozu, wie er sagte, eine Kraft und Balancekunst sondergleichen gehörten, oder wie er den Weibern mit der Pritsche von hinten her gerade dann unter den Rock gefahren war, wenn sie es sich am wenigsten versahen.”⁶¹²

Der findes ”ren” nostalgi hos Sebald, men det er typisk ”nogle andre” end fortælleren, der føler den, her altså Lukas Seelos. Lukas’ fortælling er netop præget af den bittersødme, der er så central for nostalgien. Han ved, at den ”glorværdige tid” endegyldigt er ovre, hvor han var en stærk og livsduelig mand. Det bereder ham sorg, men han mindes tiden med en vis sødme, som giver ham nyt liv – der kommer bevægelse i hans gigtplagede hænder. Man kan måske sige, at den ellers ”sjælløse” Lukas Seelos (”Seelos” ligner ”seelenlos”, som betyder sjælløs) besjæles af sin nostalgiske erindring. Det er en vigtig scene at få med, fordi den viser, at det ikke kun er ”dårlige” ting, som kommer frem ved at kigge ind i fortiden, ligesom det ikke kun er ”dårlige” ting, som berettes, når de sebaldske fortællere lytter til karakterernes vidnesbyrd.⁶¹³

⁶¹² Sebald 2009: 232.

⁶¹³ Mere om denne distance mellem fortæller og karakterer i kapitlet om *Austerlitz*.

I *Schwindel. Gefühle.* danner jægeren Gracchus, det unheimliche, dobbeltgænger og svimmelheden nogle motivkæder,⁶¹⁴ som løber gennem alle fire fortællinger. Disse motivkæder optegner nogle ruter, man kan bevæge sig gennem forfatterskabet langs, men de fører ikke i mål, for *Schwindel. Gefühle.* står med Gracchus i den evige vandrings navn. I ”All’ estero” hedder det et sted: ”Die armen Reisenden, ging es mir durch den Kopf, und ich nahm mich dabei selber nicht aus. Immer anderwärts.”⁶¹⁵ Sådan er Sebalds karakterer, altid andetsteds, altid på vandring, men også altid på en eller andet måde bundet til hjemmet. ”Home [...]”, skriver Mark R. McCulloh i sin læsningen af ”Il ritorno”, ”may be lost, but the attempt to retrieve it is a natural human longing.”⁶¹⁶ Spændingen mellem eksil og hjemkomst, mellem ”wohnen und gehen”, er uløst hos Sebald – således også i *Die Ausgewanderten*, som vi skal vende os mod nu.

6.2 Haver, selvmord og tysk-jødisk symbiose: *Die Ausgewanderten*

Dette delkapitel er forholdsvis kort, og læsningerne har karakter af nedslag i nogle vigtige temaer, som bliver udfoldet andre steder i kapitlet. Til gengæld vender jeg tilbage til *Die Ausgewanderten* i kapitlets epilog om miniaturen. Først og fremmest er det nødvendigt at sætte begrebet ”udvandret” i forbindelse med de typer i bevægelse, som jeg skitserede i teorikapitlets delkapitel 2.5.1, nemlig nomaden, migranten, den eksilerede og spøgelse. Nomader er de udvandrede ikke, for de orienterer sig i høj grad i forhold til steder, og selvom der er noget vist hvileløst over dem, er det umiddelbart typerne migrant og eksileret, der er mest relevante. De udvandrede i *Die Ausgewanderten* synes ikke så meget at være rejst hen imod noget, som at være flygtet fra et Tyskland, der er uudholdeligt at bo i. Dermed er de nærmere eksilerede end migranter i Braidottis betydning af ordene: ”The migrant is no exile: she has a clear destination and set paths; she goes from one point in space to another for a very clear purpose.”⁶¹⁷ Det flugter også med Hilde Domin, der identificerer noget positivt i termen ”migrant”, der passer dårligt til de melankolske og selvmorderiske udvandrede, som vi møder i *Die Ausgewanderten*. De udvandrede er altså snarest (hvileløse) eksilerede; typerne nomade og spøgelse vender jeg tilbage til i kapitlet om *Austerlitz*.

Som vi har set ovenfor, er den tyske fortid ikke let at slippe af med hos Sebald. Det gælder også i *Die Ausgewanderten*, eksempelvis for fortællerens forhenværende lærer, Paul Bereyter, som to gange forlader Tyskland og to gange vender tilbage:

⁶¹⁴ For mere herom, se note 714.

⁶¹⁵ Sebald 2009: 125.

⁶¹⁶ McCulloh 2003: 103.

⁶¹⁷ Braidotti 2011: 57.

”Was den Paul 1939 und 1945 zur Rückkehr bewegte, wenn nicht gar zwang, das war die Tatsache, daß er von Grund auf ein Deutscher gewesen ist, gebunden an dieses heimatliche Voralpenland und an dieses elende S., das er eigentlich haßte und in seinem Innersten, dessen bin ich mir sicher, sagte Mme. Landau, samt seinen ihm in tiefster Seele zuwideren Einwohnern am liebsten zerstört und zermahlen gesehen hatte.”⁶¹⁸

Her er der tale om en art ”hjemkomsttvang”, og Bereyters hjemkomster er ”Müller’ske”, idet han tvinges tilbage til et Heimat, han har et klart nostofobisk forhold til. Igen har vi den distance, som vi så i fortællerens samtale med den nostalgiske Lukas Seelos, og også her findes en af afhandlingens to vigtige emotioner hos ”en anden”: Bereyter, som er nostofobisk. Det er en forbandelse for Bereyter at måtte vende tilbage, men det er også en så grundlæggende del af hans identitet at være tysk, at der ikke er meget at gøre ved det.

Fortælleren har stor sympati med den karismatiske og ukonventionelle lærer, Paul Bereyter, der, som flere af Sebalds ”helte”, elsker at færdes i naturen og studere flora og fauna. Også fortælleren er udvandret i *Die Ausgewanderten*, men hans efterforskning af Bereyters historie ”führten mich nach S. zurück, wo ich seit dem Schulabschluß nur gelegentlich und in von Mal zu Mal länger werdenden Abständen gewesen war.”⁶¹⁹ Fortælleren flyttede med sin familie fra den fra ”Il ritorno” bekendte ”W.” til ”S.” i 1952, og siden har han altså kun besøgt byen få gange. Bereyter, derimod, opholdt sig i S. det meste af sit liv, kun afbrudt af enkelte perioders fravær. Han er således ikke udvandret, som de tre øvrige protagonister i *Die Ausgewanderten*, men er gået i en art indre eksil.

I den rekonstruktion af Bereyters historie, som fortælleren udfører, finder han sin vigtigste kilde i Madame Landau, som beretter om Bereyters had mod Tyskland i citatet ovenfor. Hun mødte Bereyter i de tidlige 1970'ere og blev hans fortrolige. Det er således Landau, der viser fortælleren et fotoalbum ”in welchem [...] fast das gesamte Leben Paul Bereyters fotografisch dokumentiert und von seiner eigenen Hand annotiert war.”⁶²⁰ Flere af disse fotografier er indsat i teksten, og som ofte hos Sebald har de stor betydning. Fotoalbummet er således en art biografi over

⁶¹⁸ Sebald 1993: 84.

⁶¹⁹ Sebald 1993: 42.

⁶²⁰ Sebald 1993: 68.

Bereyters liv. Som pensioneret passer han Landaus have i Yverdon-les-Bains i Schweiz, inden de sammen rejser tilbage til S. en sidste gang og Bereyter begår selvmord ved at lægge sig på togskinneerne uden for byen. Som vi skal se i kapitlet om *Austerlitz*, er det europæiske jernbanenet symbol på jødeudryddelsen hos Sebald, og Bereyters selvmord er da en art opfyldelse af nazisternes bestræbelse. ”Die Eisenbahn hatte für Paul eine tiefere Bedeutung. Wahrscheinlich schien es ihm immer, als führte sie in den Tod”, fortæller Landau om det, hun kalder ”Pauls deutschem Unglück”.⁶²¹ Den tyske ulykke er, at Bereyter er bundet til Tyskland, og på en dunkel måde er tvunget til at dø ved jernbanen. Befolkningen i S., som fortælleren taler med, har således den opfattelse ”daß es so gekommen sei, wie es habe kommen müssen.”⁶²²

Som nævnt trækker Paul Bereyter sig tilbage i Landaus have i den sidste tid af sit liv:

”Jeden Nachmittag, wenn das Wetter es zuließ, sagte Mme. Landau, ist Paul im Garten beschäftigt gewesen, und zwischenhinein ist er lang einfach irgendwo gesessen und hat in das um ihn herum sich vermehrende Grün hineingeschaut. Ein ruhiges Sichversenken in bewegte Blätter zur Schonung und Besserung seines Auges war ihm ja angeraten worden von dem Arzt, der ihm den Star gestochen hatte.”⁶²³

Det, der kan ligne fredfyldt kontemplation, er også en station på vejen mod selvmordet, som er gennemtænkt og har været længe undervejs. Således har Bereyter gennem læsning af Trakl, Wittgenstein, Benjamin, Koestler, Zweig – selvmordere hver og en – sammensat ”eine Beweislast”, som Landau siger, der får ham til at indse, at han ”zu den Exilierten und nicht nach S. gehörte.”⁶²⁴ Denne erkendelse af eksilets uafvendelighed gør Dr. Henry Selwyn, protagonisten i *Die Ausgewandertens* første fortælling, sig også. Og også han trækker sig tilbage i en have.

Denne Henry Selwyn bor i et hus i Hingham uden for Norwich, hvor fortælleren er tiltrådt en stilling, og sammen med sin kone leder efter et sted at bo. De lejer sig derfor ind i Selwyns hus. Fortælleren og hustruen møder Selwyn i husets have: ”Es war ein alter Mann, der [...] ganz versunken schien in den Anblick des Fleckchens Erde unmittelbar vor seinen Augen.”⁶²⁵ Mens

⁶²¹ Sebald 1993: 90-91.

⁶²² Sebald 1993: 43.

⁶²³ Sebald 1993: 85.

⁶²⁴ Sebald 1993: 87-88.

⁶²⁵ Sebald 1993: 10.

det er fru Selwyn, der ejer huset, er Hr. Selwyn ”nur ein bewohner des Gartens”.⁶²⁶ Det er en frodig have med konnotationer af (tabt) paradys, hvor der er ”Märchenäpfel, die tatsächlich in ihrem Geschmack alles übertrafen, was ich [fortælleren] seither gekostet habe”, og selvom den en gang ”vorbildlichen Garten” nu er forsømt, så forsyner den rigeligt Selwyn med mad.⁶²⁷ Selwyn opholder sig stort set kun i haven, hvor han har en lille eremitbolig i et afsides hjørne af haven.

En dag får Selwyn besøg af sin gamle ven, Edward Ellis, fortælleren inviteres med til middagen og talen falder på Selwyns tid i Schweiz, hvor han kort før Første Verdenskrig opholdt sig og mødte en bjergfører, Johannes Naegeli. ”[Er] habe sich nie in seinem Leben, weder zuvor noch später, derart wohl gefühlt wie damals in der Gesellschaft dieses Mannes”,⁶²⁸ står der om Selwyns forhold til Naegeli i en fortid, der valoriseres positivt, måske endda nostalgisk. Der er fotos af Selwyn og Edward, og igen er fotografierne en art portal til fortiden; fortælleren bemærker: ”Ich spürte, daß sie beide ihrer Rückkehr aus der Vergangenheit nicht ohne eine gewisse Rührung beiwohnten.”⁶²⁹ Der er noget nostalgisk bittersødt over denne rørthed, der minder om Lukas Seelos i ”Il ritorno”, og Selwyn bekender da også at have hjemve: ”Dr. Selwyn [...] machte nach einer Bedenkpause mir das Geständnis – ein anderes Wort träfe den Sachverhalt nicht –, daß ihn das Heimweh im Verlauf der letzten Jahre mehr und Mehr angekommen sei.”⁶³⁰ Den hjemve, som Selwyn bekender at mærke, vokser i fortællingen frem af minderne om tiden i Schweiz og skal i denne afhandlings terminologi snarere forstås som nostalgi, fordi den jo klart og tydeligt længes mod ikke blot et andet sted, men især en anden tid. Som Bereyter begår også Selwyn selvmord efter at have trukket sig tilbage i en have. Haven er i begge fortællinger et lindrende rum, som dog ikke er tilstrækkelig lindrende til at livet bliver udholdeligt for de to selvmordere.

Selwyns ægteskab har aldrig kunnet måle sig med hans forhold til Naegeli, får vi at vide, og også i materiel henseende synes livet at være gået ned ad bakke. ”In den zwanziger und dreißiger Jahren lebten wir in dem großen Stil, von welchem Sie die Überreste gesehen haben”, siger Selwyn således til fortælleren.⁶³¹ At der kun er rester tilbage af fortiden, en bedre fortid, er endnu et gennemgående tema hos Sebald. I den tredje fortælling i *Die Ausgewanderten*, Ambros Adelwart, hedder det eksempelvis et sted, hvor fortælleren er rejst til Deauville i Normandiet og ærgrer sig:

⁶²⁶ Sebald 1993: 11.

⁶²⁷ Sebald 1993: 14-15.

⁶²⁸ Sebald 1993: 24.

⁶²⁹ Sebald 1993: 28.

⁶³⁰ Sebald 1993: 30.

⁶³¹ Sebald 1993: 34.

”Ich weiß nicht, ob ich mir, entgegen jeder vernünftigen Annahme, etwas Besonderes von Deauville erwartet habe – einen Rest von Vergangenheit, grüne Alleen, Strandpromenaden oder gar ein mondänes oder demimondänes Publikum; was immer meine Vorstellungen gewesen sein mögen, es zeigte sich sogleich, daß dieses einst legendäre Seebad, genau wie jeder andere Ort, den man heute, ganz gleich in welchem Land oder Weltteil, besucht, hoffnungslos heruntergekommen war und ruiniert vom Autoverkehr, vom Boutiquenkommerz und der auf jede Weise und immer weiter um sich greifenden Zerstörungssucht.”⁶³²

”Heute” er alt spoleret og ødelagt af den ødelæggelsestrang, der fejer gennem Sebalds værker og før eller siden forvandler alt til ruin. Dette blik på ”nutiden” er typisk for Sebalds fortællere, og jeg vil gøre mere ud af det i kapitlet om *Die Ringe des Saturn*. I ovenstående citat er det værd at bemærke, at nutiden muligvis ser så spoleret ud, fordi den sammenlignes med en forestillet fortid, som måske aldrig har eksisteret. At Deauville skulle besidde en rest af en fortid med grønne alleer, strandpromenader og et mondænt publikum bliver således i citatet en art nostalgisk forestilling, der naturligvis skuffes i mødet med virkeligheden.

Som i fjerde og sidste fortælling af *Schwindel. Gefühle*. findes der også i fjerde og sidste fortælling af *Die Ausgewanderten* en realiseret hjemkomst. I ”Max Aurach” ender protagonisten af samme navn således til sin store overraskelse med at ”vende hjem”, da han forsøger at rejse væk, til Manchester:

”Ahnungslos, wie ich war, glaubte ich, in Manchester ein neues, voraussetzungsloses Leben beginnen zu können, aber gerade Manchester hat mir alles ins Gedächtnis gerufen, was ich zu vergessen suchte, den Manchester ist eine Einwandererstadt, und eineinhalb Jahrhunderte lang sind die Einwanderer, wenn man einmal absieht von den armen Irländern, in der Hauptsache Deutsche und Juden gewesen [...] Größer als in jeder anderen europäischen Stadt ist das ganze letzte Jahrhundert hindurch in Manchester der deutsche und der jüdische Einfluß gewesen, und so bin ich, obwohl

⁶³² Sebald 1993: 171-172.

ich mich in die entgegengesetzte Richtung auf den Weg gemacht hatte, bei meiner Ankunft in Manchester gewissermaßen zu Hause angelangt”.⁶³³

Max Aurachs udrejse til Manchester bliver overraskende og paradoksalt en hjemkomst, fordi Manchester så at sige er en gentagelse af det tysk-jødiske miljø, han kommer fra. Igen har vi dette, at hjemmet og fortiden altid kryber ind på en, når man forsøger at flytte sig og se fremad. Manchester bliver et erindringssted for Aurach, hvor alt det, han forsøger at glemme, vender tilbage. Hans projekt med at rejse ud er nemlig at glemme; glemme sin fortid og den skændsel, han følte som barn og halvvoksen over ikke at høre til i et Tyskland, der overtages af nazisterne. Selvom rejsen til Manchester i den forstand er mislykket, så bosætter Aurach sig godt og grundigt i byen:

”Genau vermag ich es nicht mehr anzugeben, sagte Aurach, welche Gedanken der Anblick von Manchester damals in mir auslöste, aber ich glaube, daß ich das Gefühl hatte, angelangt zu sein am Ort meiner Bestimmung [...] Zweiundzwanzig Jahre sind es nun, sagte er, daß ich angekommen bin, und mit jedem Tag, der vergeht, wird es mir unmöglicher, an eine Ortsveränderung auch nur zu denken. Manchester hat endgültig Besitz ergriffen von mir.”⁶³⁴

Aurach finder altså et (nyt) hjem i Manchester og knytter sig til det i en sådan grad, at han slet ikke kan forlade det igen: ”Ich kann und will und darf nicht mehr fort”, som han siger.⁶³⁵ Der er altså noget tvangsmæssigt over hans bofasthed i Manchester, hvor han hverken kan eller vil, men heller ikke *må* rejse væk fra. Aurach er en undtagelse i Sebalds karaktergalleri og sandsynligvis den eneste (muligvis sammen med Vëra fra Austerlitz), der lider af ”Reiseangst”.⁶³⁶

I løbet af fortællerens mange samtaler med Aurach taler de ikke om Tyskland, og først senere, da fortælleren ved et ”tilfælde” ser et af Aurachs malerier på Tate Gallery, og efterfølgende læser en artikel om Aurach i en avis, opnår fortælleren viden om Aurachs herkomst. Mens fortælleren ser på ”das dunkle Auge Aurachs, das aus einer der dem Text beigegebenen Fotografien

⁶³³ Sebald 1993: 286-287. I den oprindelige udgave hedder protagonisten Max Aurach, mens han i den engelske oversættelse og i de efterfølgende tyske udgaver hedder Max Ferber. Det skyldes respekt for den engelsk-jødiske maler Frank Auerbachs privatliv. Karakteren Max Aurach er efter sigende delvis bygget på Auerbach. Se for eksempel McCulloh 2003: 41. Mens navneligheden er mindre, er Max Ferber så at sige endnu mere maler end Max Aurach. ”Ferber” lyder som ”Färber”, der bogstavelig talt betyder en, som farver.

⁶³⁴ Sebald 1993: 251.

⁶³⁵ Sebald 1993: 251.

⁶³⁶ Sebald 1993: 252.

ins Abseits blickte”,⁶³⁷ undrer han sig over, hvorfor han aldrig spurgte Aurach om hans herkomst, som fortælleren nu kan læse om i avisartiklen. Det er en art tabu, som har at gøre med, at Aurach så demonstrativt har fjernet sig fra sin tyske baggrund. Fortælleren læser, at Aurach er ankommet til England som femtenårig i 1939, mens hans forældre i 1941 blev deporteret til Riga og myrdet. Fortiden er et problem for hovedpersonerne i *Die Ausgewanderten* først og fremmest, fordi den er præget af Anden Verdenskrig og dermed er traumatisk.

Fortællerens møde med maleriet og avisartiklen får ham til at rejse tilbage til Manchester og genopsøge Aurach for dog at spørge ham til den tyske herkomst, der har ligget som et tabu mellem dem. Fortælleren får Aurachs livshistorie, som han nedskriver i vintermånederne 1990/91. Det interessante i denne fortælling om Aurachs liv er i denne sammenhæng ikke mindst hans forhold til Tyskland:

”Es gibt weder eine Vergangenheit noch eine Zukunft. Jedenfalls nicht für mich. Die Bruchstückhaften Erinnerungsbilder, von denen ich heimgesucht werde, haben den Charakter von Zwangsvorstellungen. Wenn ich an Deutschland denke, kommt es mir vor wie etwas Wahnsinniges in meinem Kopf. Und wahrscheinlich aus der Befürchtung, daß ich dieses Wahnsinnige würde bestätigt finden, bin ich nie mehr in Deutschland gewesen. Deutschland, müssen Sie wissen, erscheint mir als ein zurückgebliebenes, zerstörtes, irgendwie extraterritoriales Land, bevölkert von Menschen, deren Gesichter wunderschön sowohl als furchtbar verbacken sind.”⁶³⁸

Tyskland står altså for Aurach uden for tid og rum og er mest af alt en vanvittig tvangstanke. Denne forestilling om Tyskland er for frygtelig til at han tør løbe risikoen for at få den bekræftet, og hans ophold i England er altså præget af nostofobi – frygt for at vende tilbage.

Igen er fortiden et traume, som man kan forsøge at fortrænge, men som konstant bryder frem igen, eksemplificeret ved Manchesters lighed med det Tyskland, Aurach forsøger at glemme. Aurach beskriver da også den tyske fortid som netop et traume, der har grund i Holocaust:

”Es erscheint mir jedoch heute, als sei mein Leben bis in seine äußersten Verzweigungen hinein bestimmt gewesen von der Verschleppung meiner Eltern nicht

⁶³⁷ Sebald 1993: 265.

⁶³⁸ Sebald 1993: 270.

nur, sondern auch von der Verspätung und Verzögerung, mit der die zunächst unglaubliche Todesnachricht bei mir eintraf und in ihrer nicht zu fassenden Bedeutung nach und nach erst in mir aufgegangen ist. Welche Vorkehrungen ich bewußter- wie unbewußtermaßen auch traf, um mich zu immunisieren gegen das von den Eltern erlittene Leid und gegen mein eigenes, und wie sehr es mir zeitweise gelungen sein mag, in meiner Zurückgezogenheit das seelische Gleichgewicht mir zu erhalten, das Unglück meines jugendlichen Noviziats hatte so tief Wurzel gefaßt in mir, daß es später doch wieder aufschießen, böse Blüten treiben und das giftige Blätterdach über mir aufwölben konnte, das meine letzten Jahre so sehr überschattet und verdunkelt hat.“⁶³⁹

Aurach forsøger i tilbagetrukkethed at bevare sin sjælelige ligevægt, men ligesom de i haver tilbagetrukne Henry Selwyn og Paul Bereyter, har traumet også slået for dyb rod i Aurach. Den forsinkelse, hvormed Aurach opfatter forældrenes død, forsøgene på at fortrænge den og erindringen om den, der skyder frem igen og igen – det peger alt sammen på traumet. Cathy Caruth skriver netop i en af de mest indflydelsesrige bøger i kulturvidenskabelige traumestudier, nemlig *Unclaimed Experience* (1996), om den forsinkelse, der præger den traumatiserede. På den ene side er den en skade, et sår, som offeret ser ud til at komme sig fint og uproblematisk over. Og på den anden side nogle forsinkede symptomer, som ikke umiddelbart kan forbindes kausalt til den oprindelige begivenhed. Caruth kalder traumet ”a double wound”, som ”repeats itself, exactly and unremittingly, through the unknowing acts of the survivor and against his very will”.⁶⁴⁰ Det er en fin beskrivelse af det, der sker for Aurach, som både oplever forsinkelsen og hvordan de ulykkelige erindringer opsøger ham mod hans vilje.

Det er nu interessant, at det igen ikke kun er ”dårlige” ting, som kommer frem i gentagelsen og i fortidens genkomst. Da Aurach har fortalt fortælleren om sit traume, der jo hænger sammen med Manchester som gentagelse af fortidens tyske traume, giver han fortælleren et manuskript, som viser sig at være Aurachs mors optegnelser fra årene 1939-41. Disse optegnelser handler blandt andet om morens barndom i tiden før Første Verdenskrig og dermed om et tysk-jødisk miljø, som blev udslettet i og med Verdenskrigene. Aurach nævner selv en for ham ”unbegreiflichen Hingabe”, med hvilken hun beskriver sin barndomsby Steinach i Nedrefranken.

⁶³⁹ Sebald 1993: 285-286.

⁶⁴⁰ Caruth 1996: 2.

Morens optegnelser viser et portræt af denne by, der fremstiller byen som et godt sted at leve og et sted, der er både meget tysk og meget jødisk. For moren er der ”no contradiction between Deutschtum and Judentum”, som historikeren Anson Rabinbach skriver om holdningen hos dele af de tyske jøder op til Første Verdenskrig.⁶⁴¹ Det er ideen om dette tysk-jødiske forhold, som morens optegnelser handler om.

Stuart Taberner taler i en artikel om *Die Ausgewanderten* som ”an invitation to indulge in nostalgia for a normal past”.⁶⁴² Taberners eksempel er de fotografier af jødiske gravsten, der optræder i ”Max Aurach”,⁶⁴³ og som peger på en ”normal” tid, hvor jøderne har gravsten, hvilket ofrene fra kz-lejrene selvfølgelig ikke har. Den ”normale” tid er altså en præ-nazistisk tid, der selvfølgelig og med rette anses for at være bedre end eftertiden, men som samtidig godt kan tage træk af det idealiserede. Taberner ser altså i *Die Ausgewanderten* en nostalgi efter et tysk-jødisk samfund, det, han kalder ”an idealized German-Jewish symbiosis”, som netop er det, der træder frem i Aurachs mors optegnelser. I tråd hermed argumenterer Susanne Finke for, at Sebalds forfatterskab (også) er et forsøg på litterært at bevare en tysk-jødisk kultur, som er gået tabt. Finkes argument lyder, at Sebald

”leistet aktiv Trauerarbeit an der deutschen Vergangenheit, indem er die jüdischen Schicksale, an deren Heimatverlust sich sein Herkunftsland schuldig gemacht hat, literarisch konserviert und somit vor dem Vergessen rettet.”⁶⁴⁴

Manchester er ikke kun en gentagelse af det tyske traume, men også en gentagelse af det tabte tysk-jødiske miljø. ”Gentagelsen” Manchester er altså både ”dårlig” og ”god”.

I ”Il ritorno” hører gentagelserne til det ”unheimliches” sfære, mens gentagelsen her i Max Aurach også peger på den erindrede tysk-jødiske symbiose. Manchester er intet paradys og ingen utopi; den er et sted i rummet og i tiden, og byen er præget af traumer og ødelæggelser. Men

⁶⁴¹ Rabinbach 1997: 27. I samme bog skriver Rabinbach om to skikkelser, der begge er dukket op i denne afhandling, nemlig Ernst Bloch og Walter Benjamin, og deres messianisme, det vil sige en ide, som genskaber et idealiseret indhold fra fortiden og samtidig skaber et utopisk billede for fremtiden. Messianismen skaber altså samme temporalitet som nostalgien. Rabinbach skriver om messianismen: ”Messianism demanded a complete repudiation of the world as it is, placing its hope in a future whose realization can only be brought about by the destruction of the old order. Apocalyptic, catastrophic, utopian, and pessimistic, messianism captured a generation of Jewish intellectuals before the First World War.” Rabinbach 1997: 29.

⁶⁴² Taberner 2004: 186.

⁶⁴³ Se Sebald 1993: 333-336.

⁶⁴⁴ Finke 1997: 227.

ikke kun. Den er således også en ”gentagelse” af en ønskværdig, men tabt tilstand og dermed også hjem i en positiv forstand. Gentagelserne hos Sebald har således ikke kun at gøre med det ”unheimliche”, men også med det hjemlige i positiv forstand – Aurach i Manchester er vel den eneste vigtige karakter i Sebalds forfatterskab, som finder et blivende hjem.

Den tabte tysk jødiske symbiose beskrives især i Aurachs mors efterladte skrifter. Dem opbevarer Aurach i Manchester, og han giver dem videre til fortælleren, der gengiver dem i den fortælling, ”Max Aurach”, som vi læser. *Die Ausgewanderten* bliver da en form for ”erindringssted”, der med Susanne Finke søger at bevare minderne om den tabte tysk-jødiske kultur. Gentagelserne er ikke kun en struktur i det traumatiske og ”unheimliche” rum, men også en art genopførelse af et i erindringen lykkeligt, ”hjemligt” rum, hvor nogle værdifulde aspekter af fortiden kan (op)bevares.

6.3 Vindmølletiden og ruinerne: *Die Ringe des Saturn*

Det er veldokumenteret i den videnskabelige litteratur om Sebald, at han ligesom Adorno ser den moderne verden som ødelagt eller beskadiget,⁶⁴⁵ og at han ligesom Benjamin ser historien som en katastrofal ophobning af ødelæggelse.⁶⁴⁶ Det har vi allerede set eksempler på i *Schwindel. Gefühle.* og i *Die Ausgewanderten*, og i *Die Ringe des Saturn* præsenteres vi for dette historiesyn for fuld skrue. Her vandrer Sebald-fortælleren således gennem et udsnit af denne moderne verden og ser ødelæggelse, beskadigelse og ruiner overalt. Det er interessant og vigtigt at fremhæve dette blik for ødelæggelsen hos Sebald, men det er også værd at fremhæve, at der trods alt findes enkelte rester eller fragmenter af noget mere ”helt”, noget endnu ikke ødelagt, i ruindyngerne. Man kan således vende blikket og stille det let ledende spørgsmål, om der hos Sebald er en tid eller et sted i erindringen, som endnu ikke er ødelagt, og hvordan det i så fald ser ud?

I et interview peger Sebald netop i retning af en sådan mere ”hel” verden ved at afbryde interviewerens, Steve Wasserman, der taler om “a certain kind of requiem for a lost agrarian world” i Sebalds værk – ”Yes”, afbryder Sebald, og fortsætter så:

⁶⁴⁵ ”Reflexionen aus dem beschädigten Leben” er undertitlen på Adornos *Minima Moralia* fra 1951. Også Sebalds modernitet er kendetegnet ved beskadiget liv. Især indflydelsen fra Adornos *Dialektik der Aufklärung* har fanget Sebald-receptionens interesse. Et par eksempler ud af mange: Ben Hutchinson argumenterer for, at indflydelsen fra Adorno og Horkheimer ikke bare er tydelig tematisk, men viser sig stilistisk i Sebalds forkærlighed for ”dialektiske” konstruktioner som ”Jo mere ..., des mindre ...” (Hutchinson 2009), og Graham Jackman argumenterer for at *Oplysningens dialektik* er at spore på hver en side i *Austerlitz* (Jackman 2004); det samme siger Satarupa Sinha Roy om *Die Ringe des Saturn* (Roy 2011).

⁶⁴⁶ Benjamins indflydelse på Sebald spiller en hovedrolle i blandt andet McCulloh 2003 og Santner 2006.

“One can regret it although one knows it’s unavoidable because it is just a fact of societal and natural evolution that things should have come to this pass. Well, if you know landscapes intimately, say the landscape of the Upper Rhine where it comes out of Lake Constance and then turns the corner at Basle and moves northward, or the Danube before it gets to Vienna and after, between Vienna and Budapest, and if you have a recollection, at least a mental one, of what these landscapes looked like fifty, [a] hundred, two hundred years ago and see how they have been sanitized now, straightened out, controlled, hemmed in, then you do realize that much has been lost and what’s been lost is some kind of freedom and some form of beauty which we no longer have access to.”⁶⁴⁷

Hvis man har en form for erindring om landskaberne, som de så ud før i tiden, så vil man begræde beskadigelsen af disse landskabers skønhed og frihed. Hvis vi har at gøre med nostalgi hos Sebald, er det altså en melankolsk nostalgi, der er sig tabet bevidst, og som ligner den nostalgi, Peter Fritzsche skriver om i *Stranded in the Present*: ”nostalgia yearns for what it cannot possess, and defines itself by its inability to approach its subject. This paradox is the essence of nostalgia’s melancholy.”⁶⁴⁸

6.3.1 Tomhed og fylde

I citatet ovenfor taler Sebald om en art naturtilstand, som civilisationen ødelægger. I *Die Ringe des Saturn* er billedet dog snarere det, at såvel civilisationen som naturen selv er ødelæggende. Det betyder, at når fortiden opvurderes, skal denne fortid forstås som et tidligere stadie i historiens ødelæggelsesproces. Fortiden rummer hos Sebald nogle positivt valoriserede og tabte livsaspekter, hvis ødelæggelse både begrædes og anerkendes som uigenkaldelig. To citater fra *Die Ringe des Saturns* andet kapitel viser, hvordan beskrivelserne af ødelæggelser ikke blot peger på en beskadiget ”nutid”, men også på en mere ”hel” fortid:

”Nichts ist hier zu sehen als ab und zu ein einsames Flurwächterhaus, als Gras und wogendes Schilf, ein paar niedergesunkene Weidenbäume und zerfallende, wie Mahnmale einer zugrundegegangenen Zivilisation sich ausnehmende Ziegelkegel, die

⁶⁴⁷ Wasserman 2011: 370.

⁶⁴⁸ Fritzsche 2004: 65.

Überreste der ungezählten Windpumpen und Windmühlen, deren weiße Segel sich gedreht haben über den Marschweisen von Halvergate und überall hinter der Küste, bis sie, in den Jahrzehnten nach dem Ersten Weltkrieg, eine um die andere stillgelegt wurden. Wir können uns kaum mehr denken, so sagte mir einer, dessen Kindheit zurückreichte in die Windmühlenzeit, daß einst in der Landschaft eine jede Windmühle gewesen ist wie ein Glanzlicht in einem gemalten Auge.”⁶⁴⁹

Der er altså en ”vindmølletid”, som en eller anden fortæller Sebald-fortælleren om. Lidt længere fremme funderer fortælleren så:

”Und jetzt nichts mehr und niemand, kein Bahnhofsvorstand mit glänzender Uniformmütze, keine Bediensteten, kein Kutscher, keine geladenen Gäste, keine Jagdgesellschaften, weder Herren in unverwüstlichem Tweed noch Damen in eleganten Reisekostümen. Eine Schrecksekunde, denke ich oft, und ein ganzes Zeitalter ist vorbei.”⁶⁵⁰

I det første citat understreges ødelæggelsens processuelle, gradvise karakter, idet møllerne lukkes ned en efter en, mens det i det sidste citat er en hel tidsalder, der forsvinder på et enkelt ”skræksekund”. Denne tidsalder rummede stationsforstandere med ”glänzender Uniformmütze”, mænd i ”unverwüstlichem Tweed” og damer i ”eleganten Reisekostümen”. Adjektiverne – skinnende, uopslidelig, elegant – fremhæver nogle kvaliteter ved fortiden, som er gået tabt., og den gradvise eller pludselig ødelæggelse af henholdsvis ”vindmølletiden” og ”tidsalderen” resulterer i tomhed – ”Und jetzt nichts mehr und niemand”, som der står.⁶⁵¹

Sebald er fascineret af genstande. I ”Il ritorno” roder han længe rundt blandt diverse ting og sager på loftet over Café Alpenrose, og i *Austerlitz* er det idealiserede Andromeda Lodge fuld af samlinger af diverse genstande. De ovenfor omtalte værdifulde aspekter af fortiden kan nu anses for tabte ”genstande”, som det ikke er lykkedes at bevare, modsat genstande i forfatterskabet, som faktisk er bevaret, eksempelvis i samlingerne i Andromeda Lodge: udstoppede fugle, papegøjeæg, ”Muschel-, Mineralien-, Käfer- und Schmetterlingsammlungen, in Formaldehyd

⁶⁴⁹ Sebald 2012a: 42-43.

⁶⁵⁰ Sebald 2012a: 44.

⁶⁵¹ Det er lige før, passagen med det elegante tøj og de fornemme former kunne høre til hos Joseph Roth, hvor fortiden jo også mindes som en smukkere tid, som smykkedes af Habsburg-monarkiets formelle repræsentationer.

eingelegte Blindscheiern, Nattern und Echsen, Schneckenhäuser und Seesterne, Krebse und Krabben und große Herbarien mit Baumblättern, Blüten und Gräsern.”⁶⁵² Den slags samlinger af præcist beskrevne genstande findes der mange af hos Sebald, og Anja K. Johannsen ser grundlæggende to aspekter i Sebalds beskrivelser af dem. På den ene side er Sebald, ifølge Johannsen, en ”samler” af genstande, en, der ved at beskrive ting og sager, ”redder” dem som en art historisk bevismateriale (jf. Sebalds eget udtryk: ”historical evidence”, se note 585). Denne samler ser Johannsen via Benjamin som en allegoriker; hos Benjamin er de indsamlede ting ”Stichworte eines geheimen Wörterbuches”, som det hedder i *Das Passagen-Werk* (1927-40),⁶⁵³ og Sebald taler selv et sted om at transformere tingene til ”geheimnisreich signifikante Mementos.”⁶⁵⁴ Dette spor krydses nu, ifølge Johannsen, af et ”nostalgiserende” spor. I ”nostalgiseringen” bliver fortiden fyldt op, mens nutiden erfares som tom og ”Die Sammelobjekte fungieren dann als Repräsentanten dieser nicht wieder einzuholenden glorifizierten Vergangenheit.”⁶⁵⁵ Samlerobjekterne repræsenterer en glorificeret fortid, og det eneste sted, herrerne i tweed og de elegante damer, findes, er nu i den nostalgiske erindring.

Johannsen ser det allegoriske og det nostalgiske som stående i en uløst konflikt hos Sebald:

”Allegoriker und Nostalgiker zugleich, versucht er beides in einem: den Dingen zum einen ihre Geschichte abzulauschen, um diese, wie Benjamin formuliert, als ’Stichworte eines geheimen Wörterbuches’ diesem einzugliedern – im Wissen um die Unabschließbarkeit eines solchen Wörterbuches –, sie zum anderen aber auch in eine Sammlung nostalgisierter Objekte zu überführen. Sebalds Affinität zum ’alten Objekt’ als Repräsentant des Nostalgischen und Evasiven steht seinem Projekt, Mementos zu schaffen, d.h. eine unter Umständen stark verstörende Auseinandersetzung mit der Historie zu wagen, eindeutig im Weg.”⁶⁵⁶

Ifølge Johannsen står det nostalgiserende altså i vejen for Sebalds projekt om at redde historisk materiale, og som hos Benjamin er der en dobbelthed mellem på den ene side ”nostalgiserende”

⁶⁵² Sebald 2011: 126.

⁶⁵³ Citeret efter Johannsen 2008: 96.

⁶⁵⁴ Sebald 2003: 220.

⁶⁵⁵ Johannsen 2008: 96.

⁶⁵⁶ Johannsen 2008: 98.

opvurdering af fortiden og ”evasiv” flugt fra historien og på den anden side en fastholdelse af netop denne historie gennem litterær erindring. Men kunne man ikke indvende mod Johannsen, at den ene tendens ikke nødvendigvis står i vejen for den anden, men at de derimod støtter hinanden? I citatet med herrerne i tweed og de elegante damer, har vi da ikke både et nostalgiserende blik og en allegorikers indsamling af genstande? Som Illbruck skriver i sit afsluttende forsvar for nostalgien: ”I contend [...] that it is necessary to conceive of a form of critical nostalgia in touch with its original dimensions, one which aids rather than blanks seeing of just that which has been lost along the way, in development”.⁶⁵⁷ Jeg vil hævde, at det er netop sådan en kritisk nostalgi, der findes hos Sebald, altså en type nostalgi, der hjælper med at få øje på de ting, der er gået tabt i udviklingens ødelæggelsesproces.

Nostalgien sætter således gang i imaginationen, uden hvilken erindringen ikke kan fungere. I citatet med ”vindmøletiden” ser Sebald-fortælleren egentlig intet ud over et par nedsunkne pilegrene og ødelagte bygninger. Denne nutidens tomhed synes at aktivere imaginationen, så den fyldes ud med fortidens forestillede fylde. Fraværet bliver en tom plads, som Sebald-figurens erindring og forestillingsevne kan udfylde, og som hans tekst udfylder. Vi kan knap forestille os det i dag, siges det til Sebald-fortælleren, men det er ikke desto mindre præcis det, han gør. Et sted står der for eksempel: ”Früher, dachte ich mir [...], wird das anders gewesen sein.”⁶⁵⁸ Fortælleren forestiller sig altså, at tingene engang var anderledes.

I det citerede interview ovenfor taler Sebald om ”a recollection, at least a mental one, of what these landscapes looked like fifty, [a] hundred, two hundred years ago”. Denne ”mentale erindring” er i citatet noget andet end egentlig erindring, og det giver mening at forstå den som den forestillingsevne, der er på spil i *Die Ringe des Saturn*. Et sted i erindringen ligger altså en verden, der er skønnere og mere fri, men for at nå den, må man så at sige aktivere den ”nostalgiserende” imagination. Hos Sebald har vi altså både nostalgiserende ”erindring” og en mere kritisk-historiske fastholdelse af fortiden. Begge dele findes samtidig, og som jeg var inde på i kapitlet om Roth, argumenterer Astrid Erll for, at modsætningsforholdet mellem historie og erindring, som jeg behandlede i teorikapitlet, må opløses. Jeg medtager citatet igen:

”I would suggest dissolving the useless opposition of history vs. memory in favor of a notion of different *modes of remembering* in culture. This approach proceeds from the

⁶⁵⁷ Illbruck 2012: 224.

⁶⁵⁸ Sebald 2012a: 43.

basic insight that the past is not a given, but must instead continually be re-constructed and re-presented.”⁶⁵⁹

Sebalds forfatterskab er naturligvis ikke enten ”history” eller ”memory”, men spiller samtidig på forskellige erindringsmodi i dets fortolkning af fortiden. Der er med andre ord plads til både det kritisk historiske, det allegoriske og den nostalgiserende imagination.

Et eksempel på, at flere erindringsmodi er på spil samtidig, findes i kapitel tre, hvor der berettes om sildefiskeriet på Dogger Banke. Før var der sild i millionvis, nu er der næsten ingen. Før var der liv, fylde, sundhed; nu død, sygdom og deformiteter:

”Tatsächlich wird heute vom Ufer aus kaum noch etwas gefangen. Die Boote, in denen früher die Fischer von den Stränden ausliefen, sind, seit das Geschäft nicht mehr lohnt, verschwunden, die Fischer selber ausgestorben. Niemand hat ein Interesse an ihrer Hinterlassenschaft [...] Tausende von Tonnen Quecksilber, Kadmium und Blei, Berge von Düngemitteln und Pestiziden werden von den Flüssen und Strömen Jahr für Jahr hinausgetragen in den deutschen Ozean. Ein Großteil der schweren Metalle und der anderen toxischen Substanzen setzt sich in den seichten Gewässern der Doggerbank ab, wo ein Drittel der Fische bereits mit seltsamen Auswüchsen und Gebresten zur Welt kommen [...] Einige der selteneren Schollenarten, Karauschen und Brassen, bei denen mehr und mehr der weiblichen Fische in bizarrer Mutation männliche Geschlechtsorgane ausbilden, vollführen ihre mit der Fortpflanzung verbundenen Rituale nur noch als einen Todestanz, der die Kehrseite ist der Vorstellung von der staunenswerten Selbstvermehrung und Vervielfältigung des organischen Lebens, mit der wir noch aufgewachsen sind.”⁶⁶⁰

Den tomhed, der præger naturen i dette citat, skyldes, at mennesket raserer naturen og er altså en anden form for tomhed end den, fortælleren nyder ved synet af dalen på vej til W. i ”Il ritorno”. Her, i silde-citatet, møder vi både en kritisk-historisk stemme, der giver autoritet til sin beskrivelse ved at kalde det en ”kendsgerning”, at man ikke længere kan fange noget ved strandfiskeri, og ved

⁶⁵⁹ Erll 2010: 7.

⁶⁶⁰ Sebald 2012a: 69-70.

at demonstrere kemisk og biologisk viden, og en digterisk stemme, der bruger metaforer som ”Todestanz” og alliterationer som ”staunenswerten Selbstvermehrung”.

I beskrivelsen af sildenes beskadigede liv aktiveres altså forskellige erindringsmodi, som sammen tegner et billede af ødelæggelse snarere end fremskridt. Sebalds fortolkning er en art negativ historiefilosofi, der adskiller sig fra Horkheimer og Adornos i *Dialektik der Aufklärung* ved at have det omtalte aspekt af nostalgisering af en præcivilisatorisk natur, som vi så i citatet ved note 647. Historien er lig med ødelæggelse, så der findes ingen historisk periode, der er helt fri for den. Med en sammenligning kan man sige, at verden er som et fly, der gradvist taber højde og vil styrte i en endelige katastrofe, og undervejs flyver ind i nogle lufthuller – Første Verdenskrig, Anden Verdenskrig – hvor faldhastigheden accelererer.

Derfor er det problematisk, når Johannsen taler om en afgørende cæsur i ”nostalgiseringen”, nemlig at 1933 adskiller et betydningsfuldt ”før” fra et tomt ”efter”. Det minder om den periodisering, som nostalgien ifølge Stuart Tannock indstifter mellem en glorificeret Guldalder, et brud eller en katastrofe og en mangelfuld eftertid (jf. note 57). Hvor det er meningsfuldt at tolke Roth, hvor det faktiske, historiske sammenbrud af Habsburg-monarkiet er og bliver den altoverskyggende katastrofe, efter denne model, er den mere problematisk i forbindelse med Sebald. Når Johannsen taler om en cæsur i 1933, truer det jo med at skygge for det faktum, at ødelæggelsen hele tiden har kværnet løs, blot med varierende intensitet. Problemet med at opstille en sådan cæsur er altså, at det antyder, at der hos Sebald skulle findes en *historisk* periode, som ikke er domineret af ødelæggelse.

Når jeg taler om et tomt ”nu” og et fyldigt ”før” sigter det til den nostalgiserende imagination og ikke til den konkrete historie. Den negative historiefilosofis logik siger os, at ”før” altid vil være lidt mindre ødelagt end ”nu”, men den nostalgiserende imagination synes snarere at bryde med historiens forløb og skabe nogle stillestående billeder af en bedre tid *uden for* historien.⁶⁶¹ Nostalgien skaber ikke kun lineær tid, men også nogle lommer af samtidighed ved siden af denne tid. I nostalgis forening af visioner for *fremtiden* baseret på *nutidens* tolkning af *fortiden* produceres således det, Christina J. Hodge kalder ”convoluted or entangled time”.⁶⁶² Et er,

⁶⁶¹ I kap. 3.4.1 argumenterer jeg for, at det egentlige objekt for nostalgi hos Roth er ideen om det overnaturlige, som symboliseres af grev Morstins hus med mange rum til mange slags mennesker, altså igen et objekt uden for historien. Kritikken af nostalgien fremhæver, at nostalgien ikke har noget med den faktiske historie at gøre (jf. kap. 1.1), men det er måske mere rigtigt at sige, at nostalgien på baggrund af en emotionelt ladet tolkning af historien producerer objekter, som løsriver sig fra historien.

⁶⁶² Hodge 2011: 120. Endnu en gang må jeg påpege ligheden med Walter Benjamin, der i *Berliner Kindheit* skaber samme struktur med i nutiden at finde billeder fra fortiden som skaber håb for fremtiden. Lilian Munk Rösing skriver

hvad der sker i den faktiske historie; den ødelæggelse, som man kan se sporene efter, og forsøge at redde som "evidence" i sin erindringsprosa. Noget andet er de af den nostalgiserende imagination skabte billeder af en bedre tid, som der findes flere af gennem forfatterskabet – blandt andet i beskrivelsen af Andromeda Lodge i Austerlitz, som jeg vender tilbage til. Som svar på indledningens spørgsmål må vi altså svare nej, der findes ikke en historisk tid, som er uberørt af ødelæggelsen, men man kan tolke historien nostalgisk og dermed forestille sig en rigdom af værdifulde ting og fænomener, som fandtes i et ikke nærmere bestemt "før", der logisk nok var lidt mindre ødelagt end "nu".

Når vi nu har set, at der blander sig en vis nostalgi i de forskellige erindringsmodi, som *Die Ringe des Saturn* fortolker fortiden med, vil jeg sluttelig se på, om der også findes et positivt valoriseret sted. Et sted, man måske oven i købet kan "vende hjem" til.

6.3.2 Muligheden af et hjem

Det lader sig næppe gøre at tænke et historisk punkt der ligger absolut *før* ødelæggelsesprocessen hos Sebald, for ødelæggelsesprocessen er synonym med historien. Det betyder også, at hvis man skal tænke sig et sted, der ikke er præget af denne ødelæggelse, så må det være et ikke-historisk sted, med andre ord et utopisk sted, et ahistorisk ikke-sted. Vandringsmanden og fortælleren "Sebald", som vi møder i *Die Ringe des Saturn*, er "hjemløs" på samme måde som fortælleren i "Il ritorno" og som både fortælleren og Austerlitz i *Austerlitz*. Også i *Die Ringe des Saturn* er der dog et anelsesvist hjem, et sted, som igen ikke er konkret og faktisk, men forestillet. I slutningen af 8. kapitel sidder Sebald-fortælleren på molen ved Orford og venter på en færgemand:

"Die Dächer und Türme von Orford, zum Greifen nah, schauten zwischen den Baumkronen heraus. Dort, dachte ich, war ich einmal zu Hause, und dann, in dem immer blendender werdenden Gegenlicht, schien es mir auf einmal, als drehten sich hier und da zwischen den dunkler werdenden Farben die Flügel der längst verschwundenen Mühlen mit schweren Schlägen im Wind."⁶⁶³

om denne dialektik hos Benjamin: "[I]følge Benjamin er vi henvist til fortiden, når vi vil danne os billeder af fremtiden." Rösing 2001: 221.

⁶⁶³ Sebald 2012a: 283.

Det, jeget ser ind i her, er en forestillet kronotop, et ikke-sted, der produceres af forestillingen om at have haft hjemme ”dort” og af forestillingen om ”vindmølletiden” fra kapitel to. Det ”dachte ich”, der i kapitel to hang sammen med beskrivelsen af de positivt valoriserede tider – ”vindmølletiden” og tidsalderen med de elegante herrer og damer – hænger her sammen med et sted. Det er dog ikke ”her”, men ”der”, ”dort”, at han havde hjemme; et sted, hvor han netop ikke befinder sig, et sted, der er uden for rækkevidde, et sted, som man kun kan tænke sig til: ”Dort, dachte ich, war ich einmal zu Hause”.

Sebald-figurens forestilling, der indledes med imaginationens ”dachte ich”, leder så til, at vindmøllerne, der forbandtes med fortidens liv, dukker op igen. Det indre syn af vindmøllerne dukker frem i takt med at det ydre, sanselige syn blændes af stigende modlys, ”dem immer blendender werdenden Gegenlicht”, så der sker en bevægelse fra ydre syn til indre forestilling, fra perception til imagination. I det ydre ses tomheden, der bliver et tegn på det, der var – hvilket Sebald så kan skue i sit indre. Jo mindre han kan se den faktiske virkelighed, des mere kan den indre, forestilling komme til.

I afsnittet med vindmøllerne i kapitel to fortælles det, at vindmøllernes sejl oplyser landskabet og der står: ”Als diese Glanzlichter verblaßten, verblaßte mit ihnen gewissermaßen die gesamte Umgegend.”⁶⁶⁴ Vindmøllernes lys holder så at sige landskabet i live, og med vindmøllernes forsvinden visner landskabet. Når Sebald-figuren således i kapitel otte ser disse vindmøller for sig igen, genoplives landskabet i tanken, og det understreger, at fortiden forbindes med et liv og en fylde, som ikke længere er til stede i nutiden, og som kun kan nås i den nostalgiserende imagination. Vindmøllesejlene er hvide faner i øjet, de bliver en del af det seende øje frem for af det sete landskab, og kan betragtes som en art nostalgis troldsplint i øjet. Gennem dette blik kan vi danne os billeder af, hvad der er tabt i historien, og gennem dette blik kan vi måske ane et hjem.

6.3.3 Umuligheden af at fare vild

På forskellige måder kredser *Schwindel. Gefühle.*, *Die Ausgewanderten* og *Die Ringe des Saturn* om eksilets og hjemkomstens problemkompleks, som det tager sig ud i skæringspunktet mellem kulturel erindring og affektstudier. I ”Il ritorno” kan fortælleren ikke undslippe fortiden, men han opsøger den også, og Paul Bereyter er bundet til sin hjemstavn. I ”All’ estero” går fortælleren i ring

⁶⁶⁴ Sebald 2012a: 43.

i Wien, og i *Die Ringe des Saturn* opdager fortælleren pludselig, at han har gjort det samme i et hedelandskab nær Dunwich:

”Ich [wanderte] auf der hellen Sandbahn dahin, bis ich zu meinem Erstaunen, um nicht zu sagen zu meinem Entsetzen, mich wiederfand vor demselben verwilderten Wäldchen, aus dem ich vor etwa einer Stunde oder, wie es mir jetzt schien, in irgendeiner fernen Vergangenheit hervorgetreten war.”⁶⁶⁵

Fortælleren opdager til sin *rædsel*, at han er gået i ring. Denne rædsel bruger John Zilcosky som argument for, at problemet for karaktererne i Sebalds tre første prosabøger er, at de ikke kan fare ordentligt vild. Benjamin skriver i stykket ”Tiergarten” fra *Berliner Kindheit* om kunsten at fare vild, og at det kræver træning (”Schulung”) at kunne fare vild. Sebalds karakterer kan nok fare vild i betydningen miste orienteringen, men de kan ikke blive væk, for hvis de mister orienteringen, ender de alligevel med at vende tilbage til samme sted, og hvis de drager ud i det fremmede, ender de alligevel med at vende hjem til fædrelandet. ”This *unheimlich* inability to lose one’s way, haunted Sebald’s early travel narratives”, som Zilcosky skriver.⁶⁶⁶ Dette, at karaktererne ikke kan fare vild, kalder Zilcosky ”an uncanny paradigm” og uddyber: ”the subject did not get lost (with the implied hope of getting found); rather, he incessantly returned against his will to hauntingly familiar places.”⁶⁶⁷

Det er nok nødvendigt at skelne mellem at fare vild (”lose one’s way”) og blive væk (”get lost”). For Zilcosky synes det at være det samme, men det er mere præcist at sige, at Sebalds karakterer nok kan fare vild (for en stund), men ikke blive væk. Vi kan nu bruge Zilcoskys tese som overgang til læsningen af *Austerlitz*, hvor vi igen finder en vigtig hjemkomst, men hvor noget alligevel er anderledes; Austerlitz er nemlig faret vild i en grad, så han ikke ”af sig selv” finder tilbage. Han er med andre ord ”blevet væk” fra sig selv, og kan kun finde sig selv igen ved så at sige at spole vildfarelsen tilbage. Zilcosky skriver om forskellen på de tidligere værker og *Austerlitz*: ”Whereas lostness was next to impossible in the 1990-1995 books, it is ever-present in *Austerlitz*. If Sebald’s earlier characters could never get lost, Austerlitz can only get lost, at least at

⁶⁶⁵ Sebald 2012a: 204.

⁶⁶⁶ Zilcosky 2006: 683. Kursiv i original.

⁶⁶⁷ Zilcosky 2006: 683.

the outset.”⁶⁶⁸ I begyndelsen, ja, for efterhånden lærer han netop at finde vej, at spole vildfarelsen tilbage og finde sig selv igen, sin herkomst og sit navn.

6.4 Suget fra den svundne tid: Austerlitz

Banegården Liverpool Street Station spiller en afgørende rolle i Sebalds forfatterskab. Det er således også på denne banegård, at kunst- og arkitekturhistorikeren Jacques Austerlitz, den gådefulde protagonist, som den navnløse fortæller fører en afbrudt samtale med over årtier, og hvis historie gradvist oprulles i romanen *Austerlitz*, begynder sin hjemkomst til det, der viser sig at være hans barndoms første sted, som det hedder i romanen, nemlig Prag. En dag står Austerlitz på banegården og følger i en pludselig indskydelse en mand ind i en ventesal, Ladies Waiting Room, i en afsides liggende del af banegården. Indgangen til denne ventesal bliver en symbolsk tærskel til den personlige fortid, som Austerlitz så længe har fortrængt:

”Tatsächlich hatte ich das Gefühl, sagte Austerlitz, als enthalte der Wartesaal, in dessen Mitte ich wie ein Geblendeter stand, alle Stunden meiner Vergangenheit, all meine von jeher unterdrückten, ausgelöschten Ängste und Wünsche, als sei das schwarzweiße Rautenmuster der Steinplätzen zu meinen Füßen das Feld für das Endspiel meines Lebens, als erstrecke es sich über die gesamte ebene der Zeit. Vielleicht sah ich darum auch in dem Halbdämmer des Saals zwei im Stil der dreißiger Jahre gekleidete Personen mittleren Alters, eine Frau in einem leichten Gabardinemantel mit einem schief auf ihrer Haarfrisur sitzenden Hut und neben ihr einen hageren Herrn, der einen dunklen Anzug und einen Priesterkragen um den Hals trug. Ja, und nicht nur den Priester sah ich und seine Frau, sagte Austerlitz, sondern ich sah auch den Knaben, den abzuholen sie gekommen waren. Er saß für sich allein seitab auf einer Bank.”⁶⁶⁹

I ventesalen er tiden et rum, hvor Austerlitz kan se sin fortid. Den er et erindringsrum også i den forstand, at den i det ydre synliggør det, som Austerlitz så længe har fortrængt i sit indre. Tiden rumliggøres altså hos Sebald, hvilket Christopher C. Gregory-Guider bemærker, når han skriver om en ”spatialization of time such that the past is visible (perhaps even visitable) as a distant point on a

⁶⁶⁸ Zilcosky 2006: 688.

⁶⁶⁹ Sebald 2011: 200-201.

physical plane.”⁶⁷⁰ Gregory-Guider går nok for langt i sin parentes, for Austerlitz kan kun se et element af sin fortid, som udstikker retningen for hans videre udforskning af den. I ventesalen åbner fortiden sig for Austerlitz, og han kan begynde efterforskningen af sin herkomst, som også bliver en hjemkomst. Ventesalen åbner altså tiden som et rum, hvor Austerlitz kan søge tilbage mod det sted, han kom fra. Det er både en rejse i det ydre og i det indre, for Austerlitz knytter herkomst og identitet tæt sammen.

6.4.1 Stående nu eller ophobet tidspukkel?

I ventesalen træder Austerlitz ind i en tidslighed, som ikke forløber lineært, men snarere er ”rumlig”. Søren R. Fauth læser Austerlitz som en kunstner, der ikke historievidenskabeligt behandler ”det fortidige som en afgrænset og afsluttet hændelse”, som Fauth skriver, men i stedet søger disse epifaniske steder, hvor alle tider, ifølge Fauth, sameksisterer i ét rum:

”I kunstnerens tidseliminerende historiemetafysiske perspektiv hænder det forgangne *konstant* i Nuet – som bestod tiden af et altid værende, aldrig ophørende præsens. Sebald forsøger gennem den levendegjorte erindring at få tiden til at stå stille, så det kan blive klart for læseren at *alt* altid *er*. En given hændelse *var* kun tilsyneladende, i virkeligheden *er* den (der stadig) og *vil* altid *være*.”⁶⁷¹

Det er imidlertid spørgsmålet, om der i ventesalen er tale om en sådan metafysisk omnipræsens, et ”stående Nu” (*nunc stans*),⁶⁷² hvor ”*Alt* altid *er*”, som Fauth skriver. Problemet er, at Fauths beskrivelse bliver for rummelig, så at sige, for det er jo ikke *alt*, som er i ventesalen, men derimod et udsnit af tiden, som er begrænset af Austerlitz’ liv. Han har nok *følelsen*, at alle hans fortids timer findes i rummet, men det han faktisk kan *se*, er kun det, der er foregået netop på Liverpool Street Station: præsteparret og den lille dreng på bænken. Austerlitz ser ikke ind i en mystisk omnipræsens, men han ser ind i sin personlige fortid, som den har udspillet sig på den konkrete lokalitet, Liverpool Street Station.

Hvis *alt* virkelig kunne ses i ventesalen, så ville Austerlitz som i en art spåkugle kunne se hele sin fortid for sig. Det kan han imidlertid ikke, og der er da snarere tale om en sådan ophobet

⁶⁷⁰ Citeret efter Johannsen 2008: 32.

⁶⁷¹ Fauth 2013: 81. Kursiveringer i original.

⁶⁷² Fauth bruger dette begreb i titlen på sit kapitel: ”Teknikken og tiden – perfektibilitet eller *nunc stans*? Heidegger, Schopenhauer, Mann, Raabe og Sebald”.

tidspukkel, som Benjamin beskriver i stykket "Loggien" i *Berliner Kindheit*. Her skriver Benjamin om "Stunden, welche in solcher Abgeschlossenheit sich stauten" og at "Die Zeit veraltete in diesen schattenreichen Gelassen".⁶⁷³ Det indelukkede kammer, hvor tiden hober sig op for Benjamin, er i første omgang loggiaerne i de berlinske baggårde, som han ikke desto mindre associerer med byens droskeholdepladser, der kaldes "Warteplatze".⁶⁷⁴ Ventesalen hos Sebald må betragtes som et sådant indelukket kammer, hvor tiden har hobet sig op i en mere lokal forstand end Fauths "stående Nu". Derfor kan Austerlitz se, at han må være ankommet til netop denne station, da han i 1939 som jødisk flygtningebarn kom til England og blev adopteret af den calvinistiske præstefamilie i Wales, som første del af Austerlitzs fortælling handler om. Denne indsigt udstikker retningen for hans hjemkomst og hans videre undersøgelse af sin identitet. Ventesalen byder altså et rum, hvor Austerlitz kan se et stykke tilbage. For at nå helt tilbage, må han følge det spor, han nu har fundet og skridt for skridt bevæge sig tilbage i sin fortid; han lærer at finde vej og gradvis spole "vildfarelsen" tilbage.

Austerlitz kan se ind i fortiden, fordi han før har været på Liverpool Street Station. Fortiden åbner sig altså i kraft af en gentagelse. Gentagelsen bringer forløsning for Austerlitz, og er altså hos Sebald ikke blot knyttet til det unheimliche og traumatiske, som vi har set ovenfor. Indblikket i fortiden bringer nu Austerlitz i affekt:

"Den Zustand, in den ich darüber geriet, sagte Austerlitz, weiß ich, wie so vieles, nicht genau zu beschreiben; es war ein Reißen, das ich in mir verspürte, und Scham und Kummer, oder ganz etwas anderes, worüber man nicht reden kann, weil dafür die Worte fehlen."⁶⁷⁵

Erkendelsen følges af følelser, som Austerlitz ikke kan sætte ord på: en affektiv "værken" i kroppen. Ikke desto mindre er denne erkendelse et af de første skridt, som Austerlitz tager i sin hjemkomst til Prag. Den ophobede tid i salen lader altså Austerlitz indse, hvilken retning han skal rejse hen for at kunne komme i kontakt med sin herkomst. Det geografiske rum i romanen *Austerlitz* er punkteret af steder som ventesalen, hvor tiden ikke skrider lineært frem, men hvor timerne står i

⁶⁷³ Benjamin 2006: 12.

⁶⁷⁴ Benjamin 2006: 12.

⁶⁷⁵ Sebald 2011: 201.

kø og hober sig op. Et andet sådant sted er Prag, hvor Austerlitz blev født, og hvor han har følelsen ”als sei die Zeit stillgestanden seit dem Tag meiner ersten Abreise”.⁶⁷⁶

Indtil begivenheden i ventesalen er Austerlitz konstant vandrende på en overflade, hvor nutiden eksisterer, og hvor tiden op til det 20. århundrede eksisterer (som emne for hans akademiske studier: ”die Bau- und Zivilisationsgeschichte des Bürgerlichen Zeitalters”), men hvor den ”nære” fortid, altså hans og familiens historie omkring Anden Verdenskrig og dens eftertid er fortrængt:

”Für mich war die Welt mit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts zu Ende. Darüber wagte ich mich nicht hinaus [...] Ich las keine Zeitungen, weil ich mich, wie ich heute weiß, vor unguten Eröffnungen fürchtete [...] verfeinerte mehr und mehr meine Abwehrreaktionen und bildete eine Art von Quarantäne- und Immunsystem aus, durch das ich gefeit war gegen alles, was in irgendeinem, sei es noch so entfernten Zusammenhang stand mit der Vorgeschichte meiner auf immer engerem Raum sich erhaltenden Person.”⁶⁷⁷

Der er en interessant analogi her mellem Austerlitz’ ”forsvarsreaktion” og de forsvarsværker og andre kæmpebygninger, han og fortælleren beskriver gennem bogen, for eksempel Fort Breendonk, hvor fortælleren befinder sig i både bogens begyndelse og slutning, og som dermed er rammefortællingens samlende sted. Austerlitz siger om de overdimensionerede bygninger, at de kaster deres ødelæggelses skygger foran sig og fra begyndelsen er konciperet med henblik på deres kommende tilstand som (naturhistorisk) ruin. Også hans egne psykiske forsvarsværker ødelægges, idet de nemlig ikke evner at holde stand mod den frembrydende erindring. Det beskrives med medicinske metaforer, hvor forsvaret er et immunsystem, der skal holde erindringens syge væk. Men erindringen kan ikke holdes nede, så forsvaret bryder sammen, og dermed bryder også Austerlitz sammen:

”Diese Selbstzensur meines Denkens, das ständige Zurückweisen einer jeden in mir sich anbahnenden Erinnerung [...] führte zwangsläufig zuletzt zu der fast vollkommenen Lähmung meines Sprachvermögens [...] zu den endlosen

⁶⁷⁶ Sebald 2011: 318.

⁶⁷⁷ Sebald 2011: 205-6.

Nachtwanderungen durch London [...] bis auf den Punkt meines im Sommer 1992 erfolgten Zusammenbruchs.”⁶⁷⁸

Selvcensuren er et forsvarsværk mod erindringens ”angreb”, men til sidst må han give fortabt, og hans forsvarsværk styrter i grus. Det sker ”tvangsmæssigt”, altså med samme skæbneagtige nødvendighed, som de overdimensionerede bygninger ifølge Austerlitz styrter sammen. Og det starter med en lammelse af sproget, som naturligvis er medium for den erindringsfortælling, som Austerlitz ender med at berette.

Sammenbruddet i 1992 afslutter hans nattevandringer gennem London, og er altså en af flere måder, som Austerlitz tvinges til at gøre holdt på. En anden er, når han møder steder med ophobet tid, eksempelvis i ventesalen i Liverpool Street Station: han må simpelthen blive stående (i ventesalen forholder man sig jo i ro, her holder man pause mellem sine ”vandringer”) og som en haj, der ophører med at svømme, synke ned gennem sin fortrængnings beskyttende lag, ned i erindringen og den tid, der er fortrængt. Ventesalen er som et benjaminsk tærskelrum; det er ikke en grænse, men en overgang til noget andet, til fortiden og det spor, Austerlitz skal følge, for at lære sin og familiens og Europas historie at kende.

Når Austerlitz i ventesalen og i Prag stopper op ved de ophobede, rumlige tider, opfylder han på en vis måde et gammelt ønske. I en længere ”Disquisition über die Zeit”,⁶⁷⁹ det vil sige en for Austerlitz typisk, formel fremstilling af et emne, kalder han tiden for den kunstfærdigste af alle vore opfindelser og fortsætter i en længere passage, som skal med her:

”Tatsächlich, sagte Austerlitz, habe ich nie eine Uhr besessen [...] Eine Uhr ist mir immer wie etwas Lachhaftes vorgekommen, wie etwas von Grund auf Verlogenes, vielleicht weil ich mich, aus einem mir selber nie verständlichen inneren Antrieb heraus, gegen die Macht der Zeit stets gesträubt und von dem sogenannten Zeitgeschehen mich ausgeschlossen habe, in der Hoffnung, wie ich heute denke, sagte Austerlitz, daß die Zeit nicht verginge, nicht vergangen sei, daß ich hinter sie

⁶⁷⁸ Sebald 2011: 206.

⁶⁷⁹ Der i øvrigt kunne være en kapiteloverskrift hentet fra Thomas Mann (for eksempel hedder et kapitel i *Der Zauberberg* ”Exkurs über den Zeitsinn”), hvor der gennem hele forfatterskabet – fra *Buddenbrooks* over *Der Zauberberg* til *Josef und seine Brüder* – findes lignende meditationer over tidens væsen, den subjektive oplevelse af tid og det omtalte, stående nu, *nunc stans*.

zurücklaufen könne, daß dort alles so wäre wie vordem oder, genauer gesagt, daß sämtliche Zeitmomente gleichzeitig nebeneinander existierten”.⁶⁸⁰

Austerlitz længes efter steder, hvor alt er, som det var, og et sådant sted finder han, som vi har set, i Prag – hans barndoms første hjem. Det ligner nostalgikerens længsel og udtrykkes da også med det, Britta Timm Knudsen kalder nostalgis ”konjunktive modus” (jf. note 71), som vi også så eksempler på i Roth-kapitlet (se især kap. 3.4.1): ”daß dort alles so *wäre* wie vordem”.

6.4.2 Banegården og dobbeltgængerens

Inden begivenheden i ventesalen beskriver Austerlitz, hvordan Liverpool Street Station konstant trækker i ham, når han vandrer gennem byen: ”In der Liverpool Street Station, zu der es mich auf meinem Wanderungen unwiderstehlich immer wieder hinzog [...]”.⁶⁸¹ Banegården tiltrækker ham, og når han er der, kommer han i en affektiv tilstand, som er forbundet med fortiden: ”[Ich] spürte dabei dieses andauernde Ziehen in mir, eine Art Herzweh, das, wie ich zu ahnen begann, verursacht wurde von dem Sog der verflossenen Zeit.”⁶⁸² Som Herta Müller, der mod sin vilje ”trækkes” hen på banegården i Timisoara og til toget, som fører hende tilbage til landsbyen og dermed tilbage i fortiden (jf. kap. 4, indledningen), så tiltrækkes Austerlitz uophørligt af Liverpool Street Station, hvor han først føler ”en art hjerteve” forårsaget af ”den svundne tids” sug og senere altså får indblik i denne fortid og erkender, at han som lille dreng må være kommet til byen på netop denne station.

De steder, hvor tiden hober sig op, synes at suge Austerlitz til sig på samme måde som de møl, han sammen med sin ven, Gerald, og dennes grandonkel, Alphonso, studerer som barn, suges til lyset. De kræfter, som trækker i Austerlitz, og som rører sig i ham, er dunkle og svære at finde ord for. ”Wir tun ja fast alle entscheidenden Schritte in unserem Leben aus einer undeutlichen inneren Bewegung heraus”, siger han som ”forklaring” på, at han følger den fremmede mand ind i ventesalen.⁶⁸³ Livets afgørende skridt tages altså ud fra en utydelig indre bevægelse, som man ikke kan sætte ord på, men som øver stærk påvirkning på ens livsløb, og som kan forstås som den affektive respons på suget fra fortiden. Den hemmelighedsfulde måde, som bjerget viser sig for fortælleren i ”Il ritorno” er eksempel på det samme.

⁶⁸⁰ Sebald 2011: 151-52.

⁶⁸¹ Sebald 2011: 188.

⁶⁸² Sebald 2011: 190.

⁶⁸³ Sebald 2011: 197.

For Austerlitz fører tiltrækningen, suget og de utydelige indre bevægelser til, at han vender tilbage til Prag, hvor han lærer sin herkomst og dermed også sin identitet at kende. For det – herkomst og identitet – hænger nært sammen for Austerlitz:

“Seit meiner Kindheit und Jugend [...] habe ich nicht gewußt, wer ich in Wahrheit bin. Von meinem heutigen Standpunkt aus sehe ich natürlich, daß allein mein Name und die Tatsache, daß mir dieser Name bis in mein fünfzehntes Jahr vorenthalten geblieben war, mich auf die Spur meiner Herkunft hätten bringen müssen”.⁶⁸⁴

Når Austerlitz søger sin herkomst, søger han samtidig at finde ud af, hvem han virkelig er. Fra sin tidligste barndom har han således oplevet en vis usikkerhed omkring sin identitet. Han *er* jo også i en vis forstand en anden, end han tror, og denne anelse af det skjulte ”materialiserer” sig i en dobbeltgænger:

”Tatsächlich bin ich während all der von mir in dem Predigerhaus in Bala verbrachten Jahre nie das Gefühl losgeworden, etwas sehr Naheliegendes, an sich Offenbares sei mir verborgen. Manchmal war es, als versuchte ich aus einem Traum heraus die wirklichkeit zu erkennen; dann wieder meinte ich, ein unsichtbarer Zwilling Bruder ginge neben mir her, sozusagen das Gegenteil eines Schattens.”⁶⁸⁵

Dette nærværende, men usynlige og ubegribelige følger drengen Austerlitz (som på dette tidspunkt stadig bærer sit walisiske navn, Dafydd Elias) ikke som en skygge, for den kan man se, men som noget, man netop kommer nærmest ved at bestemme negativt: det modsatte af en skygge. Hvis identitet er at have hjemme i sig selv, så er den usynlige tvillingebror en del af Dafydd Elias, som ikke er hjemme, den er ujemlig. Eller er det omvendt: Dafydd Elias er ikke hjemme i den usynlige tvillingebror, der kan læses som en art ”spektral materialisering” af den på dette tidspunkt glemte og fortrængte Jacques Austerlitz. Udtrykket ”spectral materialism” stammer fra Santner, som bruger det om Sebalds metode, og som hermed sigter til alt det usynlige fra fortiden, alt det spektrale, der ”materialiserer” sig i nutiden – eksempelvis som anelser, hentydninger, følelser, fornemmelser,

⁶⁸⁴ Sebald 2011: 68.

⁶⁸⁵ Sebald 2011: 84.

tomrum og så videre.⁶⁸⁶ Den spøgelsesagtige dobbeltgænger hænger altså sammen med en "unheimlich" fremmedhed i det kendte – eller omvendt: velkendthed i det fremmede. Som filosofen Dylan Trigg skriver om dobbeltgængerens: "The other subjectivity does not come to fortify my being, but to *displace and estrange it*."⁶⁸⁷ Også Austerlitz' dobbeltgænger og de spøgelse, som optræder senere i den fortalte tid, peger på fortiden på en fremmedgørende måde. Dobbeltgænger-motivet hjemsøger Sebalds forfatterskab og danner med Kasper Green Krejbergs udtryk en af de motivvandring eller -kæder, som løber fra bog til bog, og som også viser sig flere steder i *Austerlitz*.⁶⁸⁸

Drengen Dafydd Elias bliver altså opsøgt af fortiden, og den usynlige tvillingebror kan forstås som en spektral materialisering af den, han – Dafydd – *virkelig* er, nemlig selvfølgelig Jacques Austerlitz. Disse Dafydds fornemmelser stiller spørgsmålstejn ved hans identitetsopfattelse og kan forstås som tidlige eksempler på det sug fra fortiden, som tager til gennem Austerlitz' liv og til sidst suger ham tilbage til sit barndomshjem i Prag. Austerlitz' herkomst er vigtig for hans identitet, men det samme er hans navn, der allegorisk placerer ham i den europæiske historie, som han er født ud af, dels gennem slaget ved Austerlitz, som han lærer om på kostskolen, og dels gennem ligheden med Auschwitz, symbolet på Holocaust, hvor hans mor blev dræbt, og hvor han blev sendt væk og så at sige blev væk fra sig selv.

Det er, som nævnt, gennemgående, at ingen hjemkomster er blivende hos Sebald. Austerlitz forlader da også Prag igen og rejser med tog gennem Tyskland – der, apropos motivkæderne, også her beskrives som et land uden erindring, uden spor af den svundne tid. Og igen hjemsøges han af fortiden. Ud af togets vindue ser han således det, der må være "das Original der so viele Jahre hindurch mich heimsuchenden Bilder", som han siger.⁶⁸⁹ Landskabet er original til billeder, som Austerlitz som dreng har set i drømme, og det leder til, at han igen kommer i tanke om den usynlige tvillingebror: "Auch an eine zweite Zwangsvorstellung, die ich lange gehabt hatte, erinnerte ich mich jetzt wieder: die von einem Zwillingenbruder".⁶⁹⁰ Tankerækken ender i endnu en ophobning af tid, hvor han ikke længere ved "in welcher Zeit meines Lebens ich jetzt war",⁶⁹¹ og hvor overvejningen af tider og sammenblandingen af det kendte og det ukendte resulterer i følelsen af u hjemlighed. Gensynet med Rhindalen får ham til at forstå "weshalb mir der Turm im Stausee

⁶⁸⁶ Santner 2006: XVI.

⁶⁸⁷ Trigg 2012: 291. Kursivering i original.

⁶⁸⁸ Krejberg 2012: 124.

⁶⁸⁹ Sebald 2011: 324.

⁶⁹⁰ Sebald 2011: 324.

⁶⁹¹ Sebald 2011: 326.

von Vyrnwy immer so unheimlich gewesen war.”⁶⁹² Fordi, selvfølgelig, at denne sø i Wales har været et skjult spejlbillede for fortiden, som Austerlitz, dengang han var Dafydd Elias, blot ikke forstod.

6.4.3 Odysseus i Prag

Indblikkene i fortiden slår ned i Austerlitz som epifanier, hvor en art slør af glemsel – eller rettere: fortrængning – med ét rives bort og han kan se klart. Under et besøg i et antikvariat hører han således to stemmer i radioen samtale om, hvordan de i 1939 som børn var blevet sendt til England med en særtransport. Austerlitz fortæller videre:

”[...] aber erst als eine der beiden darauf zu sprechen kam, daß ihr Transport [...] schließlich mit dem Fährschiff PRAGUE von Hoek aus über die Nordsee nach Harwich gegangen sei, wußte ich, jenseits jeden Zweifels, daß diese Erinnerungsbruchstücke auch in mein eigenes Leben gehörten.”⁶⁹³

Pludselig ved han, uden tvivl, at også han er kommet til England med dette skib. Indehaveren af antikvariatet hedder Penelope, ligesom Odysseus’ hjemme ventende hustru hos Homer, og Austerlitz’ hjemkomst farves altså af en klassisk nostos-diskurs. ”Die plötzliche Offenbarung” lader Austerlitz indse, at han stammer fra Prag og, som han fortsætter beretningen, ”allein die Erwähnung des Namens dieser Stadt in dem jetzt gegebenen Zusammenhang reichte, um mich davon zu überzeugen, daß ich dorthin nun würde *zurückkehren* müssen.”⁶⁹⁴ Austerlitz foretager da denne rejse tilbage til barndomshjemmet, en lille lejlighed i gaden Šporkova nr. 12:

”Und so, sagte Austerlitz, habe ich, kaum daß ich angekommen war in Prag, den Ort meiner ersten Kindheit wiedergefunden, von dem, soweit ich zurückdenken konnte, jede Spur in meinem Gedächtnis ausgelöscht war.”⁶⁹⁵

Denne hjemkomst bliver, ligesom opholdet i ventesalen på Liverpool Street Station, en åbning af Austerlitz’ erindring: ”[Es war mir] als eröffnete sich mir, nicht durch die Anstrengung des

⁶⁹² Sebald 2011: 325.

⁶⁹³ Sebald 2011: 208.

⁶⁹⁴ Sebald 2011: 210. Min kursivering.

⁶⁹⁵ Sebald 2011: 220.

Nachdenkens, sondern durch meine so lange betäubt gewesen und jetzt weidererwachten Sinne, die Erinnerung.”⁶⁹⁶ Via den erindringsåbnende begivenhed i ventesalen og det odysseuske antikvariat er Austerlitz blevet ”suget” tilbage til Prag, ”hans barndoms første sted”.

Hjemkomstscenen falder præcis midt i bogen, så (også) i kompositorisk forstand er den det centrum, hvorefter hele historien drejer.⁶⁹⁷ Dog, da han kommer hjem, synes det centripetale sug at slå om i centrifugal afstødelse, der igen sender ham bort fra Prag – på vandring i opsøgningen af sine forældres livshistoriers afslutning. Barndommens første sted er en magnetisk midte, der skifter pol midt i bogen, da Austerlitz fysisk berører denne midte, for nu at bruge en anden metafor.

Når han igen forlader Prag for at følge forældrenes spor, synes det mystiske sug at være borte. Barndommens første sted er så langt tilbage i den private historie, Austerlitz når, for eftersøgningen af forældrenes sidste tid fører jo igen frem i tiden. Denne eftersøgning foregår ved at rejse i rummet – til Terezin/Theresienstadt og Paris – men det er også rejser i tiden. Eller rettere: tiden er rumlig, så når Austerlitz kommer til Terezin, så kommer han også til 1942, hvor hans mor ankom til ghettoen i byen. Det viser sig ved, at byen for Austerlitz’ blik vrir med spøgelse, og dem vender jeg tilbage til nedenfor.

Tilbagekomsten til Prag betyder afslutningen på Austerlitz oprindelige eftersøgning af sin herkomst og identitet, men hjemkomsten er også et omslag, der transformerer Austerlitz’ individuelle traume til et kollektivt. Som Tygstrup og Holm skriver: ”Den private katastrofe trækker den kollektive katastrofe med sig, og fra at være et enkelt individ, som skal forsøge at forsones sig med sin historie, bliver han en repræsentant for en kultur, som selv er fuld til kanten af uforsonet fortid.”⁶⁹⁸ Hjemkomsten er ikke blivende, men en station på den vandring, der potentielt søger at afdække Europas historie fra Anden Verdenskrig og frem, og som derfor naturligvis aldrig når til ende.

Austerlitz er altså fortællingen om Austerlitz’ hjemkomst til sig selv, men hans private historie er samtidig del af den store historie. Sebalds forfatterskab handler om erindringens proces og forsøger blandt andet at redde fortiden ud af glemslen og den fortrængning, som jeg var inde på i kapitlet om ”Il ritorno”. Her, i Austerlitz, er dette arbejde med at genvinde erindringen også arbejdet med at finde hjem. Og ud igen, i opsøgningen af moderens og faderens dødssteder. Austerlitz’ vandren omkring bliver en art analogi til den konstante fremskrivning af Europas historie, som

⁶⁹⁶ Sebald 2011: 220.

⁶⁹⁷ I min udgave, som starter på side 9 og slutter på side 421, findes citatet med hjemkomsten på side 220.

⁶⁹⁸ Holm og Tygstrup 2007: 112.

Sebalds forfatterskab er. Jo mere Austerlitz vandrer omkring mellem sin fortids steder, des mere kan fortælleren berette om den ellers fortrængte del af denne historie. Austerlitz bliver således en opdagelsesvandrende i sin egen og Europas fortid, som fortælleren kan berette om.

Austerlitz finder altså sin herkomst, men hvordan føles nu denne hjemkomst? Den er naturligvis forbundet med stærke følelser, og da Austerlitz går op ad trapperne til lejligheden oplever han det, der kan gælde som kondensat af hjemkomstens emotioner i romanen *Austerlitz*, nemlig "eine so glückhafte und zugleich angstvolle Verwirrung der Gefühle, daß ich auf den Stufen des stillen Treppenhauses mehr als einmal mich niedersetzen und mit dem Kopf gegen die Wand lehnen mußte."⁶⁹⁹ Lykkebringende og angstfuld følelseforvirring, dét er hjemkomstens emotioner i *Austerlitz*. At det er netop ved trappen op til sin barndomslejlighed, at Austerlitz overmandes af følelser, hænger sammen med trappens karakter af "liminal surrounding of space", som Dylan Trigg kalder trapper, broer, gange, vindueskarme og så videre. Disse liminale omgivelser bliver ifølge Trigg midler, som "den nostalgiske krop" kan bruge til at komme i kontakt med fortiden:

"In this way, the staircase creates a portal, and by attending to that space of mediation, the preservation of temporal continuity is reinforced. At its core nothing more than base materiality, yet in the hands of the nostalgic body, the staircase becomes a channelling device, used to commune with a previous mode of the self."⁷⁰⁰

Austerlitz er ikke i forbindelse med Prag en "nostalgisk krop", kun en "nostos-krop", men argumentet er dækkende alligevel. Andre steder med dette potentiale for at mediere mellem tider er ifølge Trigg det, han kalder "transitional spaces" – lufthavne, hotellobbyer eller afgangshaller. De er en art tærskelsteder til en anden tid, ligesom de døre, porte og trapper, der overalt i Benjamins *Berliner Kindheit* giver adgang til barnets erfaringer af byen. Hos Sebald er den vigtigste af disse tærskler eller transitionelle rum ventesalen. På trappen i Prag og i ventesalen på Liverpool Street Station oplever Austerlitz netop dette, at han kommer i kontakt med fortiden og dermed også med "a previous mode of the self", som Trigg skriver.

⁶⁹⁹ Sebald 2011: 223.

⁷⁰⁰ Trigg 2012: 202.

Endelig stiger Austerlitz op ad trappen, og efter at hans gamle barnepige, Věra, i en ”Odysseusk” anagnorisis-scene har genkendt ham,⁷⁰¹ fører hun ham ind i lejligheden, ”in dem alles gradeso war wie vor beinahe sechzig Jahren.”⁷⁰² Tiden har stået stille, så intet er forandret:

”[...] dies alles war während der gesamten Zeit meines Lebens, die sich jetzt in mir überstürzte, an seinem Platz geblieben, weil Věra, wie sie mir sagte, sagte Austerlitz, seit sie mich und meine ihr so gut wie schwesterlich verbundene Mutter verloren hatte, keine Veränderung mehr ertrug.”⁷⁰³

Věras ”strukturelle konservatisme” har sørget for at bevare alt nøjagtig, som det var,⁷⁰⁴ og Austerlitz træder altså ind i et rum, der virkelig rummer både fortid og nutid og dermed er en realisering af de samtidighedens steder, han altid har længtes efter. Dog, én ting mangler, eller snarere to, for hvis man siger, at intet er forandret, så ”fortrænger” man det faktum, at Austerlitz’ forældre, Agáta og Maximilian, jo netop mangler. Derfor må Austerlitz rejse ud igen i et forsøg på at rekonstruere forældrenes sidste tid, og som vi skal se nedenfor, fører det ham stadig længere ind i et rum, der er stadig mere hjem søgt af fortidens spøgelse.

6.4.4 Ud at gå igen

Austerlitz’ hjemkomst til Prag kulminerer i det foto, som Věra viser ham, af drengen Austerlitz i februar 1939, et halvt år før hans første afrejse fra Prag:

A U S T E R L I T Z



W. G. S E B A L D

⁷⁰¹ Først optræder en Penelope i antikvarietet, og her er så en henvisning til Odysseens 19. sang, hvor Odysseus genkendes i af sin gamle amme, Eurykleia.

⁷⁰² Sebald 2011: 224.

⁷⁰³ Sebald 2011: 224.

⁷⁰⁴ Med strukturel konservatisme mener jeg en generel, psykologisk modvilje mod forandring, se kap. 3.2.

Austerlitz betragter naturligvis fotoet indgående:

”Und immer fühlte ich mich dabei durchdrungen von dem forschenden Blick des Pagen [drengen er klædt ud], der gekommen war, sein Teil zurückzufordern und der nun im Morgengrauen auf dem leeren Feld darauf wartete, daß ich den Handschuh aufheben und das ihm bevorstehende Unglück abwenden würde.”⁷⁰⁵

Som et spøgelse – drengen har ”gespensterhaft helle Kraushaar”⁷⁰⁶ – vender Austerlitz som dreng tilbage og beder Austerlitz som voksen tage vare på sig og afvende ulykken. Han er genganger og dobbeltgænger, en tilsynekomst af noget, der ellers har været skjult i Austerlitz og en fordobling af ham på tværs af tid og rum; en ”unheimlich” præsens, som er både velkendt og fremmed for Austerlitz, der umiddelbart genkender drengens skrå hårgrænse, men derudover intet genkendeligt kan finde deri.⁷⁰⁷ Lilian Munk Rösing skriver et sted: ”Genfærdet er en radikal figur for ’den anden’; den der ikke bare kommer fra et andet sted, men også fra en anden tid. Den der ryster de kategorier, vi forstår os selv og verden i, ikke mindst den kategorielle, ontologiske skelnen mellem være og ikke-være.”⁷⁰⁸ Følger vi denne tankegang, så tiltales Austerlitz gennem fotografiet af sin egen ”anden”, spøgelsesdrengen, der gennemtrækker nutiden med fortid, og som optræder som et vidnesbyrd om den ødelæggelse, Austerlitz’ liv er blevet. Den voksne Austerlitz undersøger fotografiet nøje, han forsøger at ”lytte til det”, men kan selvfølgelig intet gøre for at rette op på drengens kommende ulykke. Austerlitz hjemsøges altså igen – ligesom Dafydd Elias, der hjemsøges af dobbeltgængerens – af sit fortidige jeg, og igen er denne opdukken af fortid ikke trøstende nostalgisk, men derimod lidelsesfuld. I tråd med Rösing ryster drengens blik fra fotografiet ”de kategorier, vi forstår os selv og verden i”, blandt andet den centrale erkendelseskategori tid:

”Es scheint mir nicht, sagte Austerlitz, daß wir die Gesetze verstehen, unter denen sich die Wiederkunft der Vergangenheit vollzieht, doch ist es mir immer mehr, als gäbe es überhaupt keine Zeit, sondern nur verschiedene, nach einer höheren Stereometrie ineinander verschachtelte Räume, zwischen denen die Lebendigen und die Toten, je nachdem es ihnen zumute ist, hin und her gehen können, und je länger ich es bedänke,

⁷⁰⁵ Sebald 2011: 268.

⁷⁰⁶ Sebald 2011: 267.

⁷⁰⁷ Sebald 2011: 268.

⁷⁰⁸ Rösing 2009: 78.

desto mehr kommt mir vor, daß wir, die wir uns noch am Leben befinden, in den Augen der Toten irreale und nur manchmal, unter bestimmten Lichtverhältnissen und atmosphärischen Bedingungen sichtbar werdende Wesen sind.”⁷⁰⁹

Alle tider sameksisterer i i hinanden indskudte rum, og i mødet med fortiden bliver Austerlitz en art spøgelse, et irrealt væsen i de dødes øjne, så at den ontologiske grænse mellem være og ikke-være destabiliseres. Spøgelserne bliver flere og flere gennem bogen, og når Austerlitz igen forlader Prag for at finde sine forældres historie, befinder han sig i denne rumlige tid, hvor det ligefrem vrimler med spøgelser.

I ghettoen i Terezín/ Theresienstadt lægger han først mærke til stedets fuldstændige tomhed, ser så en foroverbøjet skikkelse, som pludselig igen er forsvundet, og dernæst en sindsforvirret mand, som løber bort og bliver ”vom Erdboden verschlukt”.⁷¹⁰ Det er dog ikke det værste. ”Am unheimlichsten aber scheinen mir die Türen und Tore von Terezín, die sämtliche, wie ich zu spüren meinte, den Zugang versperrten zu einem nie noch durchdrungenen Dunkel.”⁷¹¹ Motivet med denne kobling mellem døre, mørke rum og det ”unheimliche” så vi allerede i ”Il ritorno”, og her i *Austerlitz* hænger det uhjemlige og spøgelserne sammen, for dørene synes at åbne sig, og pludselig forekommer det Austerlitz ”mit der größten Deutlichkeit”, at de 60.000 jøder, der var sammenstuvet i ghettoen i 1942, da hans mor, Agáta, ankom, stadig er der:

”[sie] lebten nach wie vor, dichtgedrängt in den Häusern, in den Souterrains und auf den Dachböden, als gingen sie pausenlos die Steigen auf und ab, schauten bei den Fenstern heraus, bewegten sich in großer Zahl durch die Straßen und Gassen und erfüllten sogar in stummer Versammlung den gesamten, grau von den feinen Regen schraffierten Raum der Luft.”⁷¹²

At disse jøder blandt andet findes i luften peger på deres diffuse spektralitet, men kan også læses som en henvisning til Paul Celans berømte Holocausts-digt ”Todesfuge”, hvor der jo skovles ”ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng”.⁷¹³ Det af regnen gråt skraverede rum i luften i citatet

⁷⁰⁹ Sebald 2011: 269.

⁷¹⁰ Sebald 2011: 275.

⁷¹¹ Sebald 2011: 276-80.

⁷¹² Sebald 2011: 289.

⁷¹³ Celan 2004: 31.

ovenfor bliver en sådan grav, også gennem forbindelsen mellem grå substanser: den grå luft og det ”aschenes Haar”, som jødinden i Celans digt, Sulamith, har.⁷¹⁴

Ventesalen i Liverpool Street Station er som nævnt første station på denne Austerlitz’ hjemkomst og eftersøgning af sin herkomst og forældrenes død. Spøgelserne viser sig da også allerede i den tid, hvor Austerlitz vandrer (hvileløst som et spøgelse) omkring i London og kredser om banegården i Liverpool Street: ”es [war] zu jener Zeit, als kehrten die Toten aus ihrer Abwesenheit zurück und erfüllten das Zwielicht um mich her mit ihrem eigenartig langsamen, ruhlosen Treiben.”⁷¹⁵ Når han er på sporet af sin fortid, viser spøgelserne sig, og da hjemrejsen og eftersøgningen af forældrene foregår i de omtalte i hinanden indskudte rum, hvor alle tider sameksisterer, så bevæger han sig også i de dødes tid og rum. Den sidste historie, som Austerlitz fortæller fortælleren, er om en port i Alderney Street i London, som Austerlitz en dag finder åben for første gang i alle de år, han har boet i London. Inden for er der selvfølgelig en gravplads, for sådan er det for Austerlitz. Da han først er kommet på sporet af sin i fortrængningen tabte fortid, dukker den op, hver gang han åbner en dør.

6.4.5 Duens flugt

Som Santner påpeger,⁷¹⁶ findes der nogle privilegerede substanser i Sebalds værk – først og fremmest det støv, som vi har opholdt os ved i det ovenstående – og på samme måde findes der privilegerede dyr, især møl og duer. Overført på teorikapitlets vandrende figurer er møllet som et spøgelse, mens duen er en målrettet migrant. Santner nævner møllet, men ikke duen, som ellers udgør en slags forbillede for Austerlitz, hvilket også Zilcosky peger på. Flere steder udtrykker Austerlitz nemlig interesse for duen og dens ufattelige evne til at finde tilbage. Hans ven fra kostskolen, Gerald, fortæller således Austerlitz om sine brevduer, hvoraf den hvide en gang ikke var kommet hjem. Gerald havde nær opgivet håbet om at se den igen, men ”am folgenden Tag [...] sei sie endlich zurückgekommen – zu Fuß über die Kiesbahn der Einfahrt herauf, mit einem angebrochenen Flügel.” Her er det nærmere duen, der er Austerlitz-agtig, som den kommer

⁷¹⁴ Denne forbindelse mellem grå substanser er det, Krejberg kalder en motivkæde, og også andre steder forbindes den til spøgelser. Da Austerlitz og Marie er i Marienbad, ser de en form for dobbeltgænger til den krumbøjede mand i Terezín, nemlig en ligeledes krumbøjede ansat på hotellet, hvor de bor, som oven i købet er iklædt en ”mausgrauen” nylonkittel. På hotelværelset forekommer det Marie, at skrivechatollet ikke er blevet støvet af i årevis. ”Ist der Schreibtisch vielleicht der Platz der Gespenster?”, spørger hun. Sebald 2011: 302.

⁷¹⁵ Sebald 2011: 194-96.

⁷¹⁶ Santner 2006: 99ff.

vandrende, og Austerlitz kommenterer: "Ich habe später oft über diese Geschichte von dem allein über eine lange Wegstrecke heimkehrenden Vogel nachdenken müssen".⁷¹⁷

Denne hjemvendende fugl gør altså indtryk på Austerlitz, og vi hører om den igen lidt senere, da Austerlitz beretter om Geraldts ornitologiske system over fugles flyveevne, hvor duen altid ligger højest:

"[...] nicht nur aufgrund der Geschwindigkeit, mit der sie die längsten Strecken zurücklegten, sondern auch aufgrund ihrer vor allen anderen Lebewesen sie auszeichnenden Kunst der Navigation. Man könne ja so eine Taube abfliegen lassen vom Bord eines Schiffes mitten in einem Schneesturm über der Nordsee, und solange nur ihre Kräfte ausreichten, finde sie unfehlbar den Weg nach Hause zurück."⁷¹⁸

Duens evne til at navigere og finde hjem er bedre end noget andet væsens, og mens duens målrettethed umiddelbart adskiller den fra Austerlitz' mere hvileløse, spøgelsesagtige og "møl-agtige" cirklen om sine traumer, så bliver han i løbet af romanen mere og mere målrettet, mere "due-agtig". At duen i citatet slippes løs på netop Nordsøen, peger jo også på Austerlitz, for hvem det i et tidligere citat (jf. note 693) er blevet klart, at han er kommet til England med skib over Nordsøen. Både Austerlitz og duen er altså borte fra hjemmet med et skib på Nordsøen., og de finder begge hjem på måder, der er svære at finde ord for:

"Bis heute wisse niemand, wie die in einer solch drohenden Leere auf die Reise geschickten Tiere, denen gewiß in Vorahnung der ungeheuren Entfernungen, die sie überwinden müssen, beinah das Herz vor Angst zerspringt, den Ort ihrer Herkunft anpeilen."⁷¹⁹

Ingen ved, hvordan duen gør, hører vi, og dette, at man ikke kan definere og sætte ord på duens måde at finde hjem, gælder jo også for Austerlitz, der, som vi har set, ledes af dunkle bevægelser og pludselige tilskyndelser.

⁷¹⁷ Sebald 2011: 118

⁷¹⁸ Sebald 2011: 168.

⁷¹⁹ Sebald 2011: 168-69.

Selvom Austerlitz, der vandrer hvileløst omkring med sin evindelige rygsæk, minder om den vandrende jøde og om en vildfaren Gracchus, så lykkes det ham at navigere ud af sin fortrængning og via stederne, hvor tiden har hobet sig op, endelig at komme hjem. Det er imidlertid værd igen at understrege, at hjemkomsten ikke betyder en ende på det omflakkende vandrerliv. Vandringer bliver symbol på at søge viden om fortiden, og en sådan bestræbelse kan aldrig lykkes i absolut forstand.

Hjemkomsten er ikke et endemål, men en midlertidig pause i den evige vandren, og den hjemstavn, Sebalds protagonister vender hjem til, er både en rum med ophobet tid, hvor man kan udforske fortiden og trække glemte og fortrængte elementer frem i lyset, men det er også mødet med et "unheimlich Heimat", hvis indvirkning på den hjemkommende ikke udtømmende er til at forklare. Som fortælleren siger, da han i bogens indledning mindes barndomsbyen W.: "Genau kann niemand erklären, was in uns geschieht, wenn die Türe aufgerissen wird, hinter der die Schrecken der Kindheit verborgen sind."⁷²⁰ Historiens sug fører altså hjem til et sted, der egentlig er uhjemligt. Dylan Trigg taler om "an uncanny return", der forårsages ikke af fortidens sug, men noget lignende, nemlig "a gravitational pull", der tiltrækker den nostalgiske krop, som ifølge Trigg er magnetisk:

"Deep in the wounds of the nostalgic body, an anchor has been dropped, around which all time now revolves. Up above, the horizon has been marked with the fallout of an incomplete experience, to be resolved only in the earth below [...] it is inevitable that through time, a gravitational pull will form, into which the nostalgic body will be drawn back to its physical origins."⁷²¹

Igen er hverken fortælleren i "Il ritorno" eller Austerlitz en "nostalgisk krop", men dog "nostos-kroppe", der netop synes at blive trukket hjem af den kraft, Trigg omtaler. Hjemmet er for begge hjemkomne på én gang velkendt og fremmed, og besidder altså netop den dialektik, der for Freud er konstituerende for det "unheimliche". Om Věra hedder det således, at hun er "ganz unverändert" og har "unendlich vertrauten Händen", og alligevel genkender Austerlitz hende "nicht sofort".⁷²² Tilsvarende med byen Prag, hvor Austerlitz jo på den ene side har følelsen af, at tiden har stået

⁷²⁰ Sebald 2011: 41.

⁷²¹ Trigg 2012: 207.

⁷²² Sebald 2011: 223.

stille, at alt er uforandret, og alligevel kan han sige: "Zwar konnte ich nichts mit Gewißheit erkennen."⁷²³

I hjemkomsten konfronteres både Austerlitz og fortælleren i "Il ritorno" med det faktum, at hjemmet aldrig bliver helt hjemligt, at historien aldrig bliver helt tydelig for eftertiden, at man aldrig bliver ét med sig selv, med andre ord: at man må fortsætte med at vandre. Som Austerlitz beretter et sted, er han "niedergedrückt von dem dumpfen Gefühl, weder in diese ihm anfänglich fremde Stadt [Paris] noch sonst irgendwohin zu gehören."⁷²⁴ Han er og bliver en hjemløs, men han har ikke hjemme i hjemløsheden; den gør ham nedtrykt, og han gør sit bedste for at ophæve den.

6.4.6 Nomade?

Jeg har omtalt Austerlitz som en hvileløs og mål-løs vandrer, der efterhånden bliver mere målrettet og due-agtig. Det er dog nødvendigt at se ham i lyset af nomadefiguren også. På et tidspunkt beretter Austerlitz om, hvordan han som barn var optaget af et billede i børnebiblen, der viser hebræernes ørkenkaravane under deres vandring gennem Sinai. Dette billede kalder han en "in ihrer Vertrautheit unheimlich erscheinenden Abbildung",⁷²⁵ der virker unheimlich på Austerlitz, fordi der i det fremmedartede vandrer-liv selvfølgelig er noget ganske velkendt. Han er med andre ord en form for "gentagelse" af de vandrende jøder, i en vis forstand deres genganger, og ligheden understreges af, at han synes at ane et jernbanespor i billedet i Bibelen og af "dem grau gestrichelten Hintergrund, den ich manchmal für das Meer und manchmal für den Luftraum gehalten habe",⁷²⁶ som selvfølgelig minder om "[den] grau von den feinen Regen schraffierten Raum der Luft" (jf. note 712) over Austerlitz i Terezín. Gør nu hans fascination af den nomadiske ørkenkaravane, hans lighed med den vandrende jøde og det, at han ikke bliver i Prag, men vandrer videre, ham til nomade?

Germanisten John Zilcosky påpeger, at det er et genkommende argument i receptionen at betegne Sebalds karakterer som netop "'postmodern' nomads desperately lost at the turn of our 21st century", som Zilcosky skriver.⁷²⁷ Disse omrejsende vandrere har ganske rigtigt noget nomadisk over sig, men det er alligevel en problematisk betegnelse at bruge af flere grunde. Hvis vi

⁷²³ Sebald 2011: 220-221.

⁷²⁴ Sebald 2011: 362.

⁷²⁵ Sebald 2011: 88.

⁷²⁶ Sebald 2011: 85.

⁷²⁷ Zilcosky 2006: 680.

holder os til Deleuze og Guattaris betydning af ordet, er de allerede ikke nomader, idet de bevæger sig i ”stribede rum”. Desuden er deres hjem ”unheimliche”, hvorimod Deleuze og Guattaris nomade ikke kender til det ”unheimliche”. Som Edward S. Casey skriver: ”the nomad is perfectly at home on the desert or steppe: nothing is uncanny there.”⁷²⁸ Omvendt er Sebalds karakterer netop ofte ”uhjemme”, og det er sigende, at når der gennem forfatterskabet er stor interesse for ”nomadeagtige”, transitoriske steder som banegårde, hoteller og så videre, hvor man netop ikke kan bosætte sig, blot vente en stund for så at fortsætte rejsen, så er disse steder ikke hjemlige, men igen ”unheimliche”.

Austerlitz vandrer så at sige ud af romanen *Austerlitz* til slut, på jagt efter sin fars historie i det sydlige Frankrig – er han da ikke nomade? Nej, siger jeg med Zilcosky, der fremfører det argument, at Austerlitz’ fortsatte vandring kan ses som et løfte om nye ”hjemkomster”.⁷²⁹ Også Odysseus rejser ud igen, og Austerlitz bliver da inden for en odysseusk-nostalgisk sfære, der er åben i den forstand, at nye hjemkomster er mulige. Det er fristende at bruge nomadebegrebet om Austerlitz, men det er ikke desto mindre mere præcist at beskrive ham (i første del af bogen) som en hvileløs, spøgelsesagtig, vildfaren Gracchus-figur og efter begivenheden på Liverpool Street Station som en målrettet, ”Odysseusk” due.

6.4.7 Den indirekte meddelelse. Om fortællerstemmen

Eric L. Santner kalder i *On Creaturely Life* Sebalds værk for ”an archive of creaturely life”.⁷³⁰ Med begrebet ”creaturely life” sigter Santner ikke til en skelnen mellem det dyriske og det menneskelige, men snarere til det i den menneskelige natur, der kan forstås som et spor af noget dyrisk. En form for andethed i den meningsfulde orden, som vi også kunne kalde ”unheimlich”. For Santner kan det politiske og etiske ikke forstås uden dette begreb, som han sporer fra Rilke over Heidegger til Benjamin og Sebald. Ifølge Santner hænger det da hos Sebalds sammen med at engagere sig i andre menneskers lidelser, hvorved disse andre transformeres fra at være ligegyldige individer til at blive ”neighbors”, som Santner ud fra det jødisk-kristne næstekærlighedsbegreb (”love thy neighbor”, ”elsk din næste”) kalder den etisk ansvarlige relation mellem mennesker.⁷³¹ Det er netop det, at engagere sig i andres lidelser, fortælleren gør i *Austerlitz* ved at lægge øre til Austerlitz’ historie og

⁷²⁸ Casey 1997: 307.

⁷²⁹ Zilcosky 2006: 693.

⁷³⁰ Santner 2006: xiii. Kursivering i original.

⁷³¹ Santner 2006: 58, 166.

dermed, som vi husker fra kapitlet om vidnesbyrdlitteraturen (kap. 4.3), komplettere Austerlitz' vidnesbyrd.

Denne fortæller, som Santner rammende kalder "The Sebalidian narrator-witness-listener",⁷³² lytter ikke bare til Austerlitz' historie, men samler og genfortæller den. Efter at de har mødtes første gang i Belgien i slutningen af 1960'erne, mødes de jævnligt i London i nogle år, men så ses de pludselig ikke i årtier, indtil de mødes igen i 1996, denne gang i salonbaren på Great Eastern Hotel i Liverpool Street (naturligvis). Her får fortælleren øje på Austerlitz, der "in seinem ganzen Aussehen unverändert geblieben [war]", som det hedder.⁷³³ Og rygsækken bærer han stadig på. De fortsætter den afbrudte samtale, og spørgsmålet om vidnet og den lyttende kommer op:

"Sonderbarerweise, sagte Austerlitz, habe er heute nachmittag [...] an unsere so weit schon zurückliegenden belgischen Begegnungen gedacht und daran, daß er bald für seine Geschichte, hinter die er erst in den letzten Jahren gekommen sei, einen Zuhörer finden müsse".⁷³⁴

Herefter begynder Austerlitz så at fortælle sin historie, som fortælleren gengiver. Denne historie placerer sig et sted mellem direkte tale og talereferat. I lange stræk bliver Austerlitz' fortælling kun "afbrudt" af et inkvit: "sagde Austerlitz", så man får indtryk af at lytte direkte til Austerlitz' ord. Samtidig hører vi klart, at fortælleren husker tilbage på sin samtale med Austerlitz og altså erindrer sig Austerlitz' ord. Når Austerlitz således taler "direkte", er det egentlig medieret af fortællerens erindring. Et sted hører vi, at fortælleren "in Stichworten und unverbundenen Sätzen" skriver så meget af Austerlitz' tale ned, som han – fortælleren – nu kan huske.⁷³⁵ Disse stikord må være grundlaget for fortællerens beretning om Austerlitz, og i så fald er den jo tydeligvis skrevet igennem af denne fortæller, for *Austerlitz* er i høj grad stiliseret og formfuldendt i den helt særlige hybride form, der er blevet Sebalds egen genre.⁷³⁶ Austerlitz taler med andre ord ikke direkte fra det papir, vi læser; han taler til fortælleren, som skribler notater ned, der danner grundlaget for den fortælling, vi hører, når vi læser *Austerlitz*.

⁷³² Santner 2006: 138.

⁷³³ Sebald 2011: 62.

⁷³⁴ Sebald 2011: 67-68.

⁷³⁵ Sebald 2011: 146.

⁷³⁶ I en artikel i *The New Yorker* på tiårsdagen for Sebalds død, skriver James Wood netop, at Sebalds prosa er "utterly unique", og at Sebald har skabt "a strange new literary compound". Wood 2011. Det unikke skal forstås helt bogstaveligt, som *enestående*. I sin anmeldelse af *The Rings of Saturn* henviser Wood således til Walter Benjamin, der sagde om Proust, at alle store værker skaber en ny genre eller opløser en gammel. Wood 1998: 38.

Om Austerlitz' omtalte "diskvisition om tiden" hedder det, at fortælleren endnu tydeligt husker meget af den.⁷³⁷ Igen: når vi hører Austerlitz tale, er det sådan, som fortælleren husker ham tale. Krejberg kalder det "indirektionens æstetik",⁷³⁸ og det er netop dette indirekte, som understreges i de omtalte eksplicitte indbrud af fortællerens stemme: "sagde Austerlitz". I indirektionen ligger, at det indirekte har en retning, en direktion, som peger længere og længere tilbage i historien. Det indirekte i fremstillingen får da også flere og flere led, des længere historien bevæger sig tilbage i fortiden. Da Austerlitz taler med Věra i Prag, står der for eksempel "sagte Věra, sagte Austerlitz",⁷³⁹ og under samtalen refererer Věra noget, Austerlitz' far, Maximilian, har sagt, så der er fire led i udsagnet: Maximilian, Věra, Austerlitz og fortælleren. Denne indirektionens æstetik er et vigtigt formelt kendetegn ved den særlige "sebaldian" prosa, og i denne sammenhæng peger den på, at det også fortælleteknisk er vandre(r)historier, vi læser i *Austerlitz*.

Som Hutchinson påpeger, er distancen mellem fortæller og protagonist, Austerlitz, til tider så lille, at de næsten smelter sammen eller bliver hinandens dobbeltgængere.⁷⁴⁰ Andre gange er distancen imidlertid større, for eksempel da Austerlitz' diskvisition om tiden, hvor han jo hævder aldrig at have ejet et ur, som forekommer ham at være en latterlig genstand, afsluttes med følgende nærmest ironiske kommentar fra fortælleren: "Es war gegen halb vier Uhr nachmittags",⁷⁴¹ hvilket jo tyder på, at fortælleren er i besiddelse af et ur og orienterer sig efter det.

Forholdet mellem de to svinger dialektisk mellem distance og nærhed, og fortælleren er også her, som i "Il ritorno" udspændt i en dialektik mellem det vandrende og det fastboende, mellem Benjamins fortællertyper: den fastboende bonde og den omrejsende sømand. Ifølge Hutchinson rejser fortælleren nok omkring, men som jeg har gjort rede for i dette kapitel, så er rejserne prægede af gentagelse, hvorved hans rejser får karakter af kredsen om nogle steder eller punkter, der ikke viser sig eksplicit, men kun i deres virkninger. For Hutchinson er det vigtigste af disse punkter i Sebalds samlede forfatterskab naturligvis jødeudryddelsen under Anden Verdenskrig, der er som en sten, der skaber ringe i vandet, men selv er forsvundet under overfladen. Den kredsen om den ophobede, rumlige tid, som jeg har beskrevet ovenfor, er del af det overordnede projekt i Sebalds værk, der handler om mulighederne for at nærme sig disse punkter, om hvilke verden og historien drejer, og som vi har set, er det interessante i denne afhandlings

⁷³⁷ Sebald 2011: 149.

⁷³⁸ Krejberg 2012: 165ff.

⁷³⁹ Sebald 2011: 264.

⁷⁴⁰ Hutchinson 2009: 92.

⁷⁴¹ Sebald 2011: 152.

sammenhæng, at disse steder ikke sjældent er forbundet med temaet om eksilets og hjemkomstens problemkompleks.

Denne fortælletekniske formidling af historien gennem flere led, foreslår Sebald i et interview at kalde et ”periskopisk” perspektiv, der skal redde ham fra det melodramatiske.⁷⁴² Tygstrup og Holm bruger denne periskopiske distance til at nærme sig en karakteristik af fortællerstemmen, der læner sig op ad den nye narratologis begreber om ”unnatural voices”, hvilket er titlen på Brian Richardsons vigtige bog fra 2006 – det vil sige narrative stemmer, som ikke er antropomorfe, og som transcenderer de almindelige, ”naturlige”, udsigelsesstrukturer og narrative modeller.⁷⁴³ Det ”naturlige”, som Richardsons ”unaturlige” refererer til, stammer fra Monika Fluderniks *Towards a 'Natural' Narratology* (1996), hvor hun udvider den traditionelle narratologis (Stanzel, Genette) domæne og inkluderer ”mærkelige” fænomener som du-fortællinger og det, hun kalder ”’odd’ personal pronouns” – eksempelvis Roths ”man” (jf. kap. 3.3.2). Richardsons projekt er en form for videreførelse af Fluderniks interesse for de fænomener i en tekst, der gør den klassiske narratologi utilstrækkelig. Sebald har selv udtalt skepsis over for ”standardromaner”⁷⁴⁴ og over for forestillingen om en stabil, alvidende tredjepersonsfortæller,⁷⁴⁵ og Tygstrup og Holm karakteriserer da *Austerlitz* som en art ”unaturlig” tekst:

”det er vanskeligt at bruge de gængse fortælleteoretiske begreber i forbindelse med Sebalds roman; den periskopiske stil drejer hele tiden om hjørnet fra den konkrete fiktive person og decentrerer på den måde forestillingerne om en fast fortælleposition og en menneskelig stemme.”⁷⁴⁶

Hvis Sebald opløser romanen og skaber en ny genre (jf. note 736), kan vi ikke bruge den klassiske narratologis begreber, som er udviklede med henblik på netop romanen og antropomorficeringen af fortællerstemmen. Sebalds prosa destabiliserer forestillingen om en fast fortælleposition. Ved at tage afsæt i Mikhail M. Bakhtins teori om den polyfone roman (Dostojevskij) får Tygstrup og Holm dog alligevel sagt noget præcist om stemmen hos Sebald, nemlig: ”Sebalds stemmemylder er ikke polyfont, men homofont. Man hører ikke et flerstemmigt kor af individualiserede stemmer; de

⁷⁴² Sebald 2001a.

⁷⁴³ Se for eksempel Richardson 2006.

⁷⁴⁴ Wasserman 2011: 374-375.

⁷⁴⁵ Wood 2008: 4.

⁷⁴⁶ Holm og Tygstrup 2007: 106.

mange stemmer flyder snarere sammen i en farveløs og kollektiv hvisken af fraværende stemmer.”⁷⁴⁷

Sebalds homofoni er som et spøgelseskor af stemmer, og ligesom forskellige stemmer forenes hos Sebald, så forenes også forskellige erindringsmodi. Som jeg skrev i kapitlet om *Die Ringe des Saturn*, så artikulerer Sebald både nostalgiske og nostofobiske stemmer, digterisk erindring og en mere kritisk historievidenskabelig ”erindring”. Med Astrid Erll er hans værker en opløsning af – vi tager en del af citatet igen: ”the useless opposition of history vs. memory in favor of a notion of different *modes of remembering* in culture.”⁷⁴⁸ Af disse forskellige erindringsmodi hos Sebald har henholdsvis nostalgien og nostofobien spillet hovedroller i afhandlingens to første forfatterskabslæsninger, og der findes to hjem i *Austerlitz* (ud over hjemmet i Prag), som gør det relevant at tage endnu en omgang med disse begreber. Det følgende delkapitel afslutter samtidig min behandling af *Austerlitz*.

6.4.8 Nostofobi og nostalgi

Austerlitz’ hjemkomst til Prag er hverken forbundet med nostalgi eller nostofobi, men derimod af ønsket om at kende sin, forældrenes og Europas historie. Austerlitz er et resultat af den katastrofale historie, som den tog sig fra Anden Verdenskrig og frem, så hans søgen bliver samtidig en afdækning af denne lidelsesfulde historie. ”Hjemmet” hos præsteparret i Bala forbindes til gengæld med nostofobi. Huset kaldes ulykkeligt, og Austerlitz føler sig der ”in einer Art von Gefangenschaft”.⁷⁴⁹ Som hjemmet i Müllers *Niederungen* er det desuden behersket af kulde og tavshed.⁷⁵⁰ Mere interessant er dog, vil jeg hævde, det med nostalgi forbundne ”hjem”, nemlig Andromeda Lodge, Austerlitz’ ven Gerards hjem, hvor Austerlitz i en årrække holder ferie om sommeren, fordi det er et af de oversete lyspunkter i forfatterskabet, og fordi det hænger sammen med idealet for Sebalds skrivepraksis.

I en lang passage på over tyve sider beskrives huset og dets indbyggere og omegn som et idyllisk sted, der, fornemmer man klart, kunne have været Austerlitz’ ”Wahlheimat”. Austerlitz indleder sin beretning om det med at sige: ”Ich wünsche mir heute [...] daß ich in dem Frieden, der

⁷⁴⁷ Holm og Tygstrup 2007: 106. Andre bud på en term for denne Sebalds ”ensartethedens” æstetik er McCullohs ”monism” (McCulloh 2003: 1) og Arthur Williams’ ”holism” (Williams 2000).

⁷⁴⁸ Erll 2010: 7.

⁷⁴⁹ Sebald 2011: 70.

⁷⁵⁰ Sebald 2011: 71.

dort ununterbrochen herrschte, spurlos hätte vergehen können.”⁷⁵¹ Andromeda Lodge er et utopisk ikke-sted med evig fred, og som vi skal se i det følgende ophøjes det til en art paradis.

Bare rejsen dertil er lykkebringende for Austerlitz, og som han – den evigt rejsende – siger: ”Besser als damals [...] bin ich später nie mehr gereist.”⁷⁵² Ifølge familieoverleveringen besøgte selveste Darwin i sin tid stedet og priste den ”paradiesische Aussicht” fra huset. Det samme gør Austerlitz: ”Die Aussicht aus dem Zimmer mit dem blauen Plafond, das Adela [Geralds mor] stets als mein Zimmer bezeichnete, grenzte wahrhaftig ans Überwirkliche.”⁷⁵³ Det er altså et overvirkeligt sted, eller rettere: en utopi eller ikke-sted, hvor Austerlitz har følelsen af at være ”in einer anderen Welt”.⁷⁵⁴ Det er præget af uafbrudt fred og ligger således uden for den ødelæggende historie, der ellers hersker hos Sebald. Med diskussionen om den nostalgiserende erindring i kapitlet om *Die Ringe des Saturn* in mente kan man sige, at det er irrelevant, om Andromeda Lodge ligger før 1933 eller 1913 eller en anden cæsur i historien, for det ligger slet ikke i historien, men snarere i en ”Guldalder-tidsboble” ved siden af den progressive tid. Det er en idyl, der, som jeg skrev om idyllerne hos Roth, er pauser af fred og harmoni i et forløb domineret af ødelæggelse og forgængelighed (jf. kap. 3.3.5). Det er i øvrigt værd at bemærke, at den overvirkeligt smukke udsigt betragtes fra et rum, der kaldes ”hans eget”. Det overvirkelige forbindes altså i Austerlitz’ erindring med det at have hjemme et bestemt sted.

Den overvirkelige og paradisiske udsigt viser et ”panorama”,⁷⁵⁵ et ord, der på dette tidspunkt i bogen har optrådt én gang før, nemlig da Austerlitz fortæller om sin tid på kostskolen Stower Grange, hvor han på biblioteket læser alt, hvad han kan komme i nærheden af, og efterhånden i sit indre danner

”eine Art idealer Landschaft, in der die arabische Wüste, das Reich der Azteken, der antarktische Kontinent, die Schneealpen, die Nordwestpassage, der Kongostrom und die Halbinsel Krim in einem einzigen Panorama beieinander waren”.⁷⁵⁶

⁷⁵¹ Sebald 2011: 119.

⁷⁵² Sebald 2011: 120.

⁷⁵³ Sebald 2011: 142.

⁷⁵⁴ Sebald 2011: 122.

⁷⁵⁵ Sebald 2011: 122.

⁷⁵⁶ Sebald 2011: 93.

Dette landskab redder Austerlitz fra at fortvivle på den dystre kostskole, fordi han kan søge tilflugt i sit mentale og panoramiske landskab, og på samme måde bliver panoramet ved Andromeda Lodge et ideallandskab, han kan trække sig tilbage ved.

Apropos tilbagetrækningen, som vi har været inde på i læsningen af *Die Ausgewanderten* og de i haver tilbagetrukne selvmordere, er Andromeda Lodge et fredeligt sted, en ”besonders begünstigten Platz” med en frodig have, hvor der vokser et utal af sjældne planter. Også stedets fauna er mangfoldig: der er kakaduer, som det er ”wunderbar” at iagttage, og en spraglet rigdom af møl og sommerfugle. Austerlitz erindrer altså fortiden på Andromeda Lodge som så ”fyldig”, eksotisk og smuk, at det bliver paradisisk. Stedets paradisiske karakter understreges af Austerlitz’ beskrivelse af lyset over stedet på varme sommerdage:

”In einem perlgrauen Dunst lösten sämtliche Formen und Farben sich auf; es gab keine kontraste, keine Abstufungen mehr, nur noch fließende, vom Licht durchpulste Übergänge, ein einziges Verschwimmen, aus dem nur die allerflüchtigsten Erscheinungen noch auftauchten”.⁷⁵⁷

Alt dette lys giver ham ”so etwas wie ein Gefühl für die Ewigkeit.”⁷⁵⁸ Det, han skuer, er selve det eviges lys, og passagen har en prominent forgænger i litteraturhistorien i 33. sang af Dantes ”Paradiset”, hvor digteren netop erindrer, at han skuede et lys så klart og vidunderligt, at alt syntes at flyde sammen i evigheden.⁷⁵⁹

Austerlitz’ erindring om dette lys fuldbyrder det, som Geraldts omtalte grandonkel, naturforskeren Alphonso, søger at opnå ved i stedet for glas at indsætte et gråt silkevæv i sine briller. Herved ophæves ”der Gewicht der Welt”,⁷⁶⁰ hvilket Sebald i et interview fra 1996 erklærer som mål for sin litterære virksomhed: ”die schweren Dinge so zu schreiben, daß sie ihr Gewicht verlieren.”⁷⁶¹ Det grå kan altså være både utopisk og dystopisk, for tidligere forbandtes det jo til Holocaust.

De ”ihn [Austerlitz] offenbar sehr bewegenden Erinnerungen” om dette idylliske og utopiske sted er et klart eksempel på en nostalgi, der, ligesom vi så det med Carl

⁷⁵⁷ Sebald 2011: 143.

⁷⁵⁸ Sebald 2011: 143.

⁷⁵⁹ Dante optræder flere gange hos Sebald, blandt andet og mere eksplicit end dette sted i *Schwindel. Gefühle.*, hvor fortælleren hallucinerende ser et glimt af ham (jf. kap. 6.1.1).

⁷⁶⁰ Sebald 2011: 132.

⁷⁶¹ Siedenberg 1997: 147.

Joseph i *Radetzkmarsch*, opløfter et sted til et ideal, som så at sige løsriver sig fra historien. Det vil sige, at det utopiske sted overlever og slibes til perfektion i erindringen, mens det går under i tiden, og dets skønhed ses gennem tabets melankoli – erindringen derom bevæger Austerlitz. Dog adskiller Austerlitz' ideal sig fra Carl Josephs Sipolje ved at være et sted, der er karakteriseret ved den udviskede gestalt. Den har vi i øvrigt set før, nemlig da Sebald-fortælleren i *Die Ringe des Saturn* blændes af modlys, glider fra perception til imagination, og forestiller sig et hjem. Andromeda Lodge tager sig også ud som et hjem i erindringen, og med dets karakter af evig fred, blændende lys og en opløsning af verdens vægt forbinder det sig naturligvis også til døden. Sådan ligger også Andromeda Lodge, overvirkeligt smukt ved havet og objekt for såvel den klareste nostalgiske passage i hele Sebalds forfatterskab og en form for realisering af Sebalds ideal om at løfte virkelighedens tyngde i et paradisiske efterliv.

Knyttet til døden er også den anderledes klart gestaltede myte, som navnet Andromeda henviser til. Hun er i græsk mytologi en kvinde, hvis mor pralede af, at hun var smukkere end havguden Nereus' døtre. Det gjorde Nereus så vred, at Andromeda blev lænket til en klippe ved havet for at blive ofret til et havuhyre. Som med gentagelserne, der både kan være forbundne til tvang og traume, men også til forløsning og det at finde hjem, og som med farven grå, der kan være både utopisk og dystopisk, således ligger også Andromeda Lodge i en dobbelthed, der er kendetegnende for Sebalds forfatterskab, på en gang evig fred og voldelig myte.

I erindringen om Andromeda Lodge er der lyse og lykelige og lette øjeblikke, der stikker ud i forfatterskabets pessimistiske melankoli. Her samles endnu en buket sebaldske motiver: haven, panoramaet, naturforskningen. Det er et opløftet sted, der på flere måder forbindes med det hos Sebald privilegerede blik oppefra. Jeg har nævnt panoramaet, og også de omtalte duer hører til her. Ben Hutchinson peger på, at det ønske om levitation, som Sebald erklærer som mål for sin skrivepraksis, hænger sammen med den privilegerede status, som panoramaet og miniaturen har hos Sebald, og at der allerede i *Nach der Natur*, Sebalds første skønlitterære udgivelse fra 1988, findes et sådant blik fra oven, hvor jeget som en trane ser verden fra et opløftet sted: "und lernt langsam an der Winzigkeit/ der Figuren und der unbegreiflichen/ Schönheit der Natur, die sie überwölbt,/ jene Seite des Lebens zu sehen,/ die man vorher nicht sah".⁷⁶² Oppefra er verden en smuk miniature, en

⁷⁶² Sebald 2001b: 104-105.

”tiny pool of timelessness”,⁷⁶³ og et fixeret billede som idylliske og utopiske Andromeda Lodge, der træder frem som ideal i Austerlitz’ nostalgiske erindring. Også i *Austerlitz* har vi altså en klar nostalgisk passage, og med den miniature, som jeg var inde på i kapitlet om Roth, og som dukkede op igen i dette delkapitel, vil jeg nu afslutte afhandlingen i følgende epilog.

6.5 Miniaturens etik og den æstetiske genoprettelse. Epilog

Sebalds erindringsprosa er, som vi har set, et væv af stemmer og måder at være i historien på. Her til sidst skal det handle om en art intervention i historien, et forsøg på at genoprette eller helbrede den gennem miniaturen. Sebald skriver i *Campo Santo*: ”Es gibt viele Formen des Schreibens; einzig aber in der literarischen geht es, über die Registrierung der Tatsachen und über die Wissenschaft hinaus, um einen Versuch der Restitution.”⁷⁶⁴ Litteratur som et forsøg på restitution, det er emnet her, hvor jeg vil undersøge Sebalds forhold til og beskrivelser af miniaturen og dermed også slå en tråd tilbage til denne afhandlings begyndelse hos Joseph Roth.

Meget er skrevet om bygningerne i Sebalds værker, især om fæstningsværkerne, hotellerne, banegårdene og andre kæmpebygninger – inklusiv i denne afhandling, men her i epilogen vil jeg i stedet fokusere på en lillebitte bygning, som optræder dels i ”Max Aurach” i *Die Ausgewanderten* og dels i *Die Ringe des Saturn*.⁷⁶⁵ Denne bygning, en model af templet i Jerusalem, kan som miniature stå som eksempel på det æstetiske og etiske ideal hos Sebald; en æstetisk form, der yder modstand mod historiens ødelæggelse.

I slutningen af kapitel 8 i *Die Ringe des Saturn*, lige inden Sebald-fortælleren forestiller sig et hjem, og ”vindmølletiden” så at sige genopstår, vandrer han omkring i et område, hvor Forsvarsministeriet har forestået forskning i militær teknologi. Han ser nogle bygninger, der ligner templer eller pagoder, ”die ich auf keine Weise in Verbindung bringen konnte mit militärischen Einrichtungen.”⁷⁶⁶ Han går nærmere ruinerne og får fornemmelsen af at befinde sig blandt resterne af vores civilisation efter en fremtidig katastrofe. Ruinerne er ”Naturgeschichte”, og fortælleren ser i dem ”ein Rätsel”, inden han bevæger sig videre ud på den mole, hvor han forestiller sig et hjem, og ”vindmølletiden” genopstår. Disse gådefulde templer, der er uforenelige med det militaristiske, synes at bevæge sig med over i næste kapitel, hvor fortælleren besøger Alec

⁷⁶³ de Moor 2011: 353.

⁷⁶⁴ Sebald 2003: 248. *Campo Santo* er en samling af essays, fragmenter og ufærdige prosastykker, som udkom efter Sebalds død.

⁷⁶⁵ Hvor den er større, men stadig en miniature forstået som en nedskaleret model.

⁷⁶⁶ Sebald 2012a: 282.

Garrard, der i årevis har været beskæftiget med at bygge netop en nedskaleret model af templet i Jerusalem. Der synes at gå en associationsrække over de gådefulde templer til forestillingen om et utopisk hjem og videre til arbejdet på denne model af templet, der alene bygger ”auf Ideen”, som Gerrard siger.⁷⁶⁷ På imaginationen, kunne man også sige.

I ”Max Aurach” hører vi også om en modelbygger, en Frohmann, som fortæller Aurach om sit arbejde med templet. Aurach fortæller videre til fortælleren:

”Sehen sie, sagte Frohmann, man erkennt eine jede Turmzacke, jeden Vorhang, jede Schwelle, jedes heilige Gerät. Und ich, sagte Aurach, beugte mich über das Tempelchen und wußte zum erstenmal in meinem Leben, wie ein wahres Kunstwerk aussieht.”⁷⁶⁸

Sebald citerer her umarkeret fra Joseph Roths essays *Juden auf Wanderschaften* fra 1927. Roth skriver netop om ”Herr Frohmann aus Drohobycz”, som i årevis har arbejdet på en model af Kong Salomons Tempel.⁷⁶⁹ Hos Roth står der: ”Man sieht jeden Vorhang, jeden Vorhof, jede kleinste Turmzacke, jedes heilige Gerät”,⁷⁷⁰ og denne beskrivelse gengives jo næsten *verbatim* i citatet fra ”Max Aurach” ovenfor.

Modeltemplerne er miniaturer, og for Sebald er miniaturen et æstetisk og etisk ideal: ”I don’t like large-scale things, not in architecture or evolutionary leaps. I think it’s an aberration. This notion of something that is small and self-contained is for me both an aesthetic and moral ideal”, siger han således i et interview.⁷⁷¹ Austerlitz siger noget lignende:

”Man müßte einmal, sagte er noch, einen Katalog unserer Bauwerke erstellen, in dem sie ihrer Größe nach verzeichnet wären, dann würde man sogleich begreifen, daß die *unter* dem Normalmaß der domestischen Arkitektur rangierenden Bauten es sind – die Feldhüte, die Eremitage, das Häuschen des Schleusenwärters, der Aussichtspavillon, die Kindervilla im Garten -, die wenigstens einen Abglanz des Friedens uns

⁷⁶⁷ Sebald 2012a: 291.

⁷⁶⁸ Sebald 1993: 262-263.

⁷⁶⁹ Roth 1985: 50.

⁷⁷⁰ Roth 1985: 50. Roth beskriver sin miniaturebygger flere gange i forfatterskabet. *Juden auf Wanderschaft* er fra 1927, men allerede i en reportage fra 1920, skrevet mens Roth opholdt sig i Berlin, hører vi om miniaturebyggeren, der her hedder ”Hr. L. Schwarzbach [...] fra byen Drohobycz.”

⁷⁷¹ Lubow 2007: 167-68.

versprechen, wohingegen von einem Riesengebäude wie beispielsweise dem Brüsseler Justizpalast auf dem ehemaligen Galgenberg niemand, der bei rechten Sinnen sei, behaupten könne, daß er ihm gefalle. Man staune ihn bestenfalls an, und diese Staunen sei bereits eine Vorform des Entstehens, denn irgendwo wüßten wir natürlich, daß die ins Überdimensionale hinausgewachsenen Bauwerke schon den Schatten ihrer Zerstörung vorauswerfen und konzipiert sind von Anfang an im Hinblick auf ihr nachmaliges Dasein als Ruinen.“⁷⁷²

Kæmpebygningen vil naturligt forfalde til “naturhistorisk” ruin, mens der gemmer sig en anden mening i miniaturen.

Susan Stewart, som man husker fra teorikapitlet, beskriver miniaturen som en særlig nostalgisk form: ”The miniature, linked to nostalgic versions of childhood and history, presents a diminutive, and thereby manipulatable, version of experience, a version which is domesticated and protected from contamination.”⁷⁷³ Stewart kobler miniature til nostalgien, som hun kritiserer, og påpeger desuden, at miniaturen har evnen til at stoppe tiden – hun skriver således om ”the capacity of the miniature to create an ‘other’ time, a type of transcendent time which negates change and the flux of lived reality.”⁷⁷⁴ Hos Sebald er “the flux of lived reality” først og fremmest en ødelæggelsesproces, som miniaturen altså ifølge Stewart er i stand til at negere.

Denne miniature kan man nu betragte som en særlig æstetisk form. Martin Zerlang påpeger i *Bylivets kunst. København som metropol og miniature*, at hvor det gigantiske er svært overskueligt og fører til ”overbelastede blikke”,⁷⁷⁵ så er miniaturen, det skalareducerede, netop overskuelig og ”giver den enkelte en fornemmelse af igen at kunne fange tingene med blikket eller gribe dem i flugten”.⁷⁷⁶ Skalareduktionen kan, ifølge Zerlang, ”opfattes som selve kernen i den æstetiske indstilling”,⁷⁷⁷ fordi, som han skriver med henvisning til Claude Lévi-Strauss, skalaen reduceres i kunstens verden med det resultat, at ”objektets totalitet [synes] knap så farlig”.⁷⁷⁸ Netop denne modsætning mellem det uoverskuelige og truende i gigantismen og det overskuelige og ufarlige i miniaturen, bliver også fremhævet af Austerlitz i det lange citat ovenfor.

⁷⁷² Sebald 2011: 31-32.

⁷⁷³ Stewart 1984: 69.

⁷⁷⁴ Stewart 1984: 65.

⁷⁷⁵ Zerlang 2002: 171.

⁷⁷⁶ Zerlang 2002: 16.

⁷⁷⁷ Zerlang 2002: 209.

⁷⁷⁸ Zerlang 2002: 16.

For at komme nærmere miniaturens betydning, er det værd at opholde sig en smule længere ved lighederne mellem Roth og Sebald. I *Juden auf Wanderschaft* gør Roth tempelbyggeren til et udtryk for ”der Sehnsucht eines ganzen Volkes”,⁷⁷⁹ idet Frohmann peger tilbage på, som det hedder, ”des einzigen großen architektonischen Werkes, das die Juden jemals geschaffen haben und das sie infolgedessen niemals vergessen werden.”⁷⁸⁰ Frohmanns tempel bliver i denne sammenhæng en genopførelse af jødernes mægtigste bygningsværk, altså på sin vis en gentagelse af den genopførelse af templet, som jøderne udførte efter at de vendte hjem fra eksilet i Babylon og byggede det andet tempel, efter at det oprindelige tempel var blevet ødelagt af babylonerne. Frohmanns tempel peger således også på den jødiske diaspora, på eksilet og på hjemkomsten, og på restitutionen, som her, og det er væsentligt, udføres i lille skala, hvilket fuldstændig ændrer perspektivet. Det er ikke et megalomant udtryk for ”restorative nostalgia”, der jo netop vil de totale og gigantiske genopbygninger af fortiden, for miniaturen understreger derimod, at den netop kun er en repræsentation af fortiden. Skalareduktionen viser med al ønskelig tydelig, at der er tale om en æstetisk mediering, en gengivelse af fortiden, der peger på sig selv som gengivelse og dermed også på, at fortiden er fortid, og den kan vi i nutiden højst lave billeder af.

Et sådant billede af fortiden er også Roths metafor for Habsburg-monarkiet i ”Die Büste des Kaisers”, huset med de mange døre og rum, der hos Roth udtrykker et etisk og socialt ideal. For Gaston Bachelard er huset netop en metafor for verden, og han skriver, at ”values become condensed and enriched in miniature”.⁷⁸¹ Miniaturen er altså, for Bachelard, en formindskelse af materiale, men en forøgelse af ”værdier”, hvilket er en rammende beskrivelse af Roths hus-metafor.

At Sebald indsætter miniature-templet fra Roth i sin prosas fletværk af intertekst, støtter Susanne Finkes argument, at Sebalds prosa kan læses som en måde at ”konservere” den jødiske kultur, som nazisterne ødelagde, på, som et memento om den ”tysk-jødiske symbiose”, som Stuart Taberner læser nostalgi efter hos Sebald. Men måske er vi ikke så meget i nostalgien, som i allegoriens verden. Miniaturetemplet bliver nemlig en genstand fra fortiden, der peger på det skrøbelige i den jødiske kultur, hvis ødelæggelses spor ses overalt hos Sebald, men også en genstand, som Sebald indsamler fra (litteratur)historien (Roth) og opbevarer i sit eget værks samling

⁷⁷⁹ Roth 1985: 51.

⁷⁸⁰ Roth 1985: 50f.

⁷⁸¹ Bachelard 1994: 150.

af genstande. Hermed transformeres det til en af de ”geheimnisreich signifikante Mementos”, som Sebald taler om.⁷⁸²

Miniature-templet er for Aurach et ”sandt kunstværk”, og Max Aurach synes altså at være enig med Sebald i, at miniaturen er en overlegen æstetisk form.⁷⁸³ Hans kropslige gestus i mødet med miniature-templet er stik modsat at stå foran det virkelige tempel, med nakken tilbage og følelse ens menneskelige lidenhed. Her må Aurach tværtimod bøje sig ind over det lillebitte byggeri, nærmest beskyttende, og tage det i betragtning. Størrelsesforholdet er vendt om, hvorved mennesket ikke domineres af bygningen, men derimod har magt til at ødelægge den og derfor må være varsom, forsigtig, nænsom i omgangen med det. At Aurach udnævner det til et ægte kunstværk, skyldes ikke blot, vil mit argument være, at templet er udført med stor håndværksmæssig dygtighed, men i høj grad også dette etisk ladede møde med det skrøbelige og lillebitte værk.

Hvor kæmpebygningerne falder og bliver naturhistoriske ruiner, så kan miniaturen måske holde stand mod ødelæggelsen. Som Alec Garrard siger: ”Der Tempel [...] hat ja nur hundert Jahre überdauert. *Perhaps this one will last a little longer.*”⁷⁸⁴ Det, Garrard formulerer, er et håb om med miniaturen at finde en æstetisk form, der kan holde stand mod den allestedsnærværende ødelæggelse og være et etisk memento om en alternativ måde at være i historien på. Ligesom busten er det i ”Die Büste des Kaisers”, hvor grev Morstin formulerer et lignende håb: ”Vielleicht wird es einmal auferstehen”.⁷⁸⁵

Miniaturetemplet kan betragtes som billede på Sebalds litterære praksis, idet det er et ”indsamlet” fragment fra (litteratur)historien, og på hans litteraturs etik, der består i det omtalte forsøg på restitution. I sin litterære beskrivelse af miniaturetemplet ”sikrer” Sebald det så at sige mod ødelæggelse og medvirker dermed til Frohmann og Garrards forsøg på at genskabe en bygning med stor symbolsk betydning. Som nævnt blev templet bygget efter jødernes hjemkomst fra eksilet, og opbygningen af det symboliserer både ophævelse af eksiltilstanden og håb om Messias’ komme. Miniaturetemplet hos Sebald bliver da en form for allegorisk utopi, der både rækker (nostalgisk) tilbage i fortiden og håbefuldt ud i fremtiden. Sebald reducerer den historiske kæmpebygning til et lillebitte kunstværk og transformerer grandios messianisme (jf. note 641) til en pointerende af

⁷⁸² Sebald 2003: 220.

⁷⁸³ Sebald kunne i øvrigt ikke lide sit navn Winfried Georg, som forekom ham at konnotere tysk fascisme (de Moor: 354), og foretrak at blive kaldt netop Max.

⁷⁸⁴ Sebald 2012a: 294.

⁷⁸⁵ Roth 2011: 307.

værdien af møjsommeligt, kunsterisk arbejde som en form for modstand mod en historie, der opfattes som ødelæggende. Det beskedne ved denne operation udtrykkes i Garrards britiske *understatement*: ”Perhaps this one will last a little longer”.

Beskrivelsen af denne utopiske miniature kan vi da forstå som Sebalds hensigt om at lade litteraturen være et ”Versuch der Restitution”, en genoprettelse i kunsten af den verden, som historien har ødelagt og et udkast til en bedre verden i fremtiden. Miniaturen bliver da en art tredje tempel, der repræsenterer et svagt håb om gennem kunsten at blive frelst fra den ødelæggende historie – det er dette potentiale, som ligger i det ”sande kunstværk”. Miniaturetemplet er et godt sted at stoppe denne afhandling, for det svage håb om gennem litteraturen at kunne redde eller genoprette en ødelagt verden har svævet over afhandlingens behandling af tre forfatterskaber, som på hver sin måde er litterære fortolkninger af en historie, der opfattes som ødelæggende.

7. Konklusion

I løbet af afhandlingens kapitler har vi set forskellige svar på de spørgsmål, som eksilets og hjemkomstens problemkompleks stiller hos Joseph Roth, Herta Müller og W.G. Sebald. Eksiltilstanden kan føles som en forbandelse eller en velsignelse, en mulighed eller en begrænsning, men den fører på intet tidspunkt i disse forfatterskaber til et absolut brud med hjem og fortid. Hjemkomsten kan føles som en forløsning, en skuffelse, en frygtelig genforening med et hadefuldt Heimat, en "unheimlich" åbning af døre ind til barndommens rædsler, eller den kan resultere i den ambivalente følelsesforvirring, som Austerlitz befinder sig i i Prag, men den er aldrig vedblivende harmonisk. Hjemmet-i-fortiden kan erindres på måder, der placerer sig forskellige steder i kontinuumet mellem polerne nostalgi og nostofobi. Ved at fokusere på emotionernes og erindringens æstetiske aspekter, har vi set, hvordan disse erfaringer producerer, og produceres i, forskelligartede litterære diskurser og teknikker.

Jeg har forsøgt at fastholde begrebernes kompleksitet, hvilket jeg argumenterede teoretisk for i en drejning af Sianne Ngais skelnen mellem affekt og emotion, som fremhævede en vis diffus, affekt-lignende kvalitet i de begrebsliggjorte emotioner nostalgi og nostofobi. Jeg har ønsket at holde begreberne åbne med den hensigt at gøre det muligt for Roths, Müllers og Sebalds værker ikke blot at være "eksempler på" den ene eller anden emotion, affekt eller erindringsmodus, men derimod lade værkerne påvirke og i en vis forstand skabe de begreber, som jeg har læst værkerne med.

Jeg har balanceret nostalgien og nostofobien mellem tid og sted, fordi konkrete steder bliver ved med at være relevante for såvel nostalgien som nostofobien i de tre forfatterskaber. I min forståelse af begreberne knytter nostalgi og nostofobi sig ikke til enten tid eller rum, men til begge dele; anderledes sagt: som erindringsmåder producerer de kronotoper, særlige steder til særlige tider, som nostalgien i store træk idealiserer, mens nostofobien omvendt fokuserer på kronotopens dårlige sider. I tråd med dette fokus på steder har jeg sat hjemkomstens emotioner og affekter i sammenhæng med begrebet om hjem og det tyske begreb om Heimat. Det har vist sig i alle tre forfatterskaber, at karaktererne er bundet til deres Heimat på måder, som umuliggør fuldstændig frigørelse derfra, men også umuliggør fuldstændig forening med det. Hos Roth, Müller og Sebald er man bundet til sit Heimat, men fordi Heimat er en erindret kronotop, der ofte antager utopiske træk, kan man aldrig nå helt frem til det. Den harmoniske hjemkomst eller *nostos* er således undtagelsen i disse værker, hvor en vedblivende hjemløshed er reglen. Bevægelserne mellem eksil og hjem analyserede jeg med de typiske figurer migranten, nomaden, den eksilerede og spøgelseset.

Et værks fremstilling og tolkning af dets kronotoper har selvfølgelig at gøre med den virkelighed, de bygger på – i det mindste i værker som Roths, Müllers og Sebalds, hvor det nære forhold mellem tekst og kontekst er vigtigt at understrege, men værkernes produktion af kronotoper i og som skrift er ikke forpligtet på virkeligheden. De tre forfatterskaber fungerer altså forskelligt som erindring. Roths værk kan læses som et forsøg på at redde Habsburg-monarkiet (som ideal) i erindringen og med bevidstheden om, at det faktiske (og kritisable) Habsburg-monarki er endegyldigt borte i historien. Derfor er Roths værk på én gang besyngelse af et idealiseret Habsburg-monarki og kritik af det historiske Habsburg-monarki, som i Roths forståelse ikke i tilstrækkelig grad evnede at realisere ideen om det overnationale, som netop er det styrende princip for det nostalgisk erindrede, idealiserede Habsburg-monarki, der skrives frem i hans værker.

Müllers værker, på den anden side, forsøger ikke at redde noget værdifuldt, men snarere at udstille noget kritisabelt og traumatisk ved fortiden. Hendes værk kan således læses som et vidnesbyrd om en problematisk fortid, som den officielle, kollektive erindring i Ceaușescus Rumænien forsøgte at slette, og det kan læses som et forsøg på at skabe et sprog, der kan rumme voldsomme, grænsesprængende erfaringer.

Sebalds værk har tendenser af begge dele. På den ene side kritiseres den glemsel, som ifølge Sebald karakteriserede Tyskland i efterkrigstiden, og hans værker kan læses som vidnesbyrdlitteratur, der fastholder og fremdrager spor og fragmenter af det ødelagte og traumatiske i fortiden, og som bestandig kredser om det helt store traume i den europæiske modernitet, nemlig selvfølgelig Holocaust. Hvis man vender hjem hos Sebald, så vender man nærmest per automatik også tilbage til dette traume. På den anden side er der også en ”nostalgiserende” tendens i Sebalds værkers måde at være kulturel erindring på. Flere steder dukker således nostalgiske fantasier op i forfatterskabet, som dermed også er at læse som et forsøg på at redde stumperne eller fragmenterne af en forestillet bedre tid. I epilogen til Sebald-kapitlet slår jeg en tråd tilbage til Roth og forsøger at formulere en litteraturens etik som den tager sig ud i Sebalds behandling af miniaturefiguren, der som ”sandt kunstværk” kan yde modstand mod historiens ødelæggelser.

Nedenfor vil jeg forsøge at eksplicite, hvilken ny viden afhandlingen har produceret i og gennem læsningerne af henholdsvis Roth (1), Müller (2) og Sebald (3).

- 1) I Roth-receptionen har der været tradition for at læse Roth som en reaktionær eller virkelighedsfjern nostalgiker, men disse læsninger er blevet udfordret af blandt andre Müller-Funk og Tonkin, hvoraf især sidstnævnte kritiserer de læsninger, der entydigt læser

Roths værk som værende nostalgisk. Tonkin argumenterer omvendt for, at Roths værker i høj grad er kritiske og ironiske, men hendes læsning vægter det ironisk/kritiske spor for højt og truer dermed med helt at slette eller ”glemme” nostalgien. Det er problematisk, fordi Roths værk netop både er ironisk/kritisk og nostalgisk, hvilket jeg viser dels i analyser af nogle formelle aspekter ved værkerne – brugen af fortalt monolog, brugen af det ubestemte pronomen ”man”, analyse af fortælleren og den implicitte autor – og ved i min læsning af Roth at introducere Boyms begreb om den refleksive nostalgi i diskussionen. Dette begreb gør det muligt på en og samme gang at fastholde såvel det nostalgiske som det ironisk/kritiske aspekt af værket og dermed præsentere en mere nuanceret og dækkende læsning af Roth. Med Boyms begreb om den refleksive nostalgi, hvor jeg fremhæver accepten af tidens gang, det ironiske og det kritiske, mener jeg, at vi sidder med nøglen til en tilfredsstillende og tidssvarende forståelse af Roths værk. En forståelse, der tager hensyn til de seneste tiårs forskning i kulturel erindring og affektstudier, og hvori Roths værk fremstår som både nostalgisk og ironisk/kritisk; et værk, der både peger bagud mod det tabte Habsburg-monarki, ud i Roths tid som samtidskritik og håbefuldt fremad i sine formuleringer af det overnationale ideal.

- 2) I Müller-kapitlet argumenterede jeg for, at hjemveens problem udgør en i Müller-receptionen stort set overset, men grundlæggende, struktur i *Reisende auf einem Bein* og *Atemschaukel*, hvor karaktererne kæmper mod hjemveen og for at lære at kontrollere den. Hjemveen er således et centralt tematisk begreb i de af Müllers bøger, der omhandler eksil. Desuden udviklede jeg begrebet om nostofobi som en emotionel modsætning til nostalgien, der dog deler nostalgis objekt, hjemmet som erindret kronotop. Med begrebet om nostofobi kan vi tale om værker som Müllers, der tager afstand til og kritiserer hjemmet, beskriver det med væmmelse og frygt, som værker, der er farvet af og producerer en distinkt, emotionelt ladet erindringsmodus. Den i nostalgi-begrebet funderede teoretiske tilgang til Müller har gjort det muligt at få øje på de eksistentielle, etiske og æstetiske implikationer af værkernes kamp mod hjemveen, og i læsningen af Müller har jeg forsøgt at vise, at nostofobien som emotion og erindringsmåde er et interessant og vigtigt begreb at tænke med, når vi læser litteratur, der beskæftiger sig med eksilets og hjemkomstens problemkompleks. I stedet for blot at tale om hendes værker som anti-nostalgiske og anti-hjemveske, kan vi tale om dem som ”positivt” nostofobiske. Hendes nostofobi er måske

ikke et resultat af kritikken af hjemve, men omvendt: kritikken af hjemve er et resultat af hendes værkers nostofobiske karakter. Ved at tale om nostofobi kan vi samtidig i langt højere grad, end hvis man blot talte om kritik af hjemve og nostalgi, forbinde Müllers kritik af hendes Heimat, det ”store” og det ”lille” rumænske diktatur, med hendes værkers formelle aspekter. Med nostofobien kan vi altså tale om Müllers forfatterskab som et, hvor det ideologikritiske projekt er uadskilleligt fra det æstetiske.

- 3) Hvor Roth-læsningen har fokuseret på nostalgi og Müller-læsningen på kritik af hjemve/nostalgi og på nostofobi, så er min læsning af Sebald ikke så nært forbundet med enkelte begreber. I kapitlet om Sebald har jeg således fulgt de mere diffuse og affektlignende motivationer til at vende hjem, som præger hans tidlige forfatterskab, og vist, at det hjem, som eksempelvis fortælleren i ”Il ritorno in Patria” vender hjem til, både er et sted, hvor historien lader sig aflæse og fortælle, og et sted, der vedbliver med at være velkendt og fremmed, truende og trygt, kort sagt: ”unheimlich”. Dette begreb om det ”unheimliche” er vigtigt for min læsning af Sebald, hvor pointen er, at erindringen aldrig vil kunne nå til bunds i hverken den private eller den kollektive historie. Der vil altid være et element af noget fremmed i en nok så velkendt fortid. I Sebalds sidste værk, *Austerlitz*, har jeg vist, at den diffuse og affektive motivation, der præger hjemkomsten i hans tidlige værk, ændrer sig til en mere bevidst og målrettet søgen efter herkomst, identitet og fortid – såvel individuel som kollektiv fortid. Jeg brugte metaforen, at Austerlitz udvikler sig fra et hvileløst spøgelse til en målrettet due. Sebalds forfatterskab er et opgør med den historieløshed, som han mente prægede Tyskland efter krigen, men det er også en uhyre kompleks fremstilling af erindringen i aktion, dens muligheder og begrænsninger, dens emotionelle og erkendelsesmæssige afkast, og af litteraturens mulighed for at artikulere alt dette. Der er som nævnt både nostalgiske og nostofobiske elementer i Sebalds værk. Flere af hans karakterer står i et nostofobisk forhold til Tyskland, men der er også centrale passager hos Sebald, der er klart nostalgiske. Eksempelvis i *Austerlitz*, hvor jeg analyserer Austerlitz’ fremstilling af det i erindringen idealiserede Andromeda Lodge. De nostalgiske passager hos Sebald har ikke fået meget opmærksomhed i en reception, der med god grund fokuserer på det traumatiske, på Sebalds beskrivelser af krig og ødelæggelse, men de er vigtige at fremhæve for at vise spændvidden i den måde, hans værker er kulturel erindring på, og fordi de nostalgiske passager står i forbindelse med det, han et sted formulerer som idealet for sin

skrivepraksis, nemlig at finde en lethed, der kan ophæve tingenes tyngde. Sebald-læsningen skal ikke forstås som et kompromis mellem Roth og Müller, mellem nostalgi og nostofobi, men snarere som en åbning af den diskussion, som afhandlingen har ført; en åbning, der bringer nostalgien og nostofobien i kontakt med andre emotioner og affekter, som knytter sig til eksil og hjemkomst. Min Sebald-læsning er altså ikke et punktum, men snarere et kolon, der forsøger at anvise nye veje, som undersøgelserne af Sebalds forfatterskab og eksilets og hjemkomstens problemkompleks kan fortsætte i.

Jeg mener ikke, at jeg med denne afhandling har produceret et ”bedre” nostalgibegreb end det, som findes hos eksempelvis Svetlana Boym, men jeg har taget den litteraturanalytiske konsekvens af, at nostalgibegrebet inden for den kulturelle erindring er blevet nuanceret og udstyret med kritisk potentiale. Ved at lade de litterære værker yderligere komplicere og nuancere begrebet har det vist sig, at den refleksive nostalgi virkelig er kritisk og ironisk hos en forfatter som Roth, og at det er et ”åbent” begreb, som man kan sætte i teoretiske svingninger med andre begreber fra både den kulturelle erindring og fra affektstudierne. Dermed bekræfter denne afhandling, at nostalgibegrebet har fundet et nyt stadie, hvor det er enormt vigtigt for vores forståelse af erindringen, men afhandlingen viser samtidig, at nostalgibegrebet næppe kan strækkes længere, end det bliver hos Boym, før det slår over i andre emotioner og affekter, som kalder på andre begreber (så som nostofobi).

På et helt overordnet plan har afhandlingen vist, at erindringen aldrig er absolut. Mens den fokuserer på visse dele af fortiden, udelader den nødvendigvis andre. Som vi har set, forskønner nostalgien fortiden, mens nostofobien fokuserer på dens lidelser. Den ene ”rengør” fortiden, den anden stiller snavset til skue, mens de affektive impulser hos Sebald, der måske bedst begrebsliggøres ved den metaforiske figur ”Schwindel. Gefühle.” viser, at hjemmet trækker i eksilerede og vandrere på måder, der ikke altid lader sig begrebsliggøre, men som vi kan nærme os med de freudianske begreber om gentagelsestvang og det ”unheimliche”. Det, der viser sig i læsningen af litterære værker, der tematiserer eksil og hjemkomst, er, at det tomrum, der skiller os fra fortiden og hjemmet, kan føre til forskellige emotionelle responser, som kan artikuleres i forskellige litterære diskurser og teknikker.

Den emotionelle tone i et givet værk påvirker den måde, vi som læsere modtager værket på. Ved at læse Roth kan man blive ramt af en vis nostalgi, mens man omvendt kan føle væmmelse og vrede ved at læse Müller. Og svimmelhed ved at læse Sebald. Emotionerne er

affektive potentialer i teksten, som læseren kan effektuere, og dermed udgør teksterne en slags "rum" for læserens emotionelle og epistemologiske respons på værkerne. Værkerne refererer ikke bare til en fikseret kontekst, men skaber også denne kontekst. Eller rettere: de former den måde, vi forstår konteksten på, og det gør de blandt andet gennem den tone, som klinger i værkerne. Sådan fungerer litteraturen som emotionelt ladet kulturel erindring. Medier påvirker generelt den måde, vi forstår vores omverden og historien på. Det gælder også for litteraturen. Roths, Müllers og Sebalds værker åbner således nogle specifikke vinduer, vi kan se på verden igennem, og hvad vi har set i denne afhandling, er tre vigtige litterære fortolkninger af eksilets og hjemkomstens stadigt aktuelle problemkompleks.

8. Bibliografi

- Adriansen**, Inge: *Erindringssteder i Danmark. Monumenter, mindesmærker og mødesteder*. København: Museum Tusculanum, 2010.
- Agacinski**, Sylviane: *Time passing, modernity and nostalgia*. New York: Columbia University Press, 2003.
- Aischylos**: Agamemnon. København: Hans Reitzels forlag, 1997.
- Ankersmit**, Frank: *Sublime historical experience*. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- Apel**, Dora: *Memory Effects. The Holocaust and the Art of Secondary Witnessing*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2002.
- Aristoteles**: *Etikken*. Frederiksberg: Det lille Forlag, 2000.
- Assmann**, Aleida: "Canon and Archive". I: Erll, Astrid og Nünning, Ansgar (red.): *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlin & New York: Walter de Gruyter, 2010: 97-107.
- Bachelard**, Gaston: *The Poetics of Space*. 1958. Boston: Beacon Press, 1994.
- Bakhtin**, Mikhail M: *Rum, tid og historie – kronotopens former i europæisk litteratur*. Århus: Klim, 2006.
- Bal**, Mieke; **Crewe**, Jonathan; **Spitzer**, Leo (red.): *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*. Hanover & London: University Press of New England, 1999.
- Bassin**, Mark: "Geopolitics in the *Historikerstreit*". I: Hermand, Jost; Steakley, James: *Heimat, Nation, Fatherland. The German Sense of Belonging*. New York: Peter Lang Publishing Inc., 1996.
- Bauer**, Karin: "The Dystopian Entwinement of Histories and Identities in W.G. Sebald's Austerlitz". I: Denham, Scott; McCulloh, Mark (red.): *W.G. Sebald. History – Memory – Trauma*. Berlin & New York: Walter de Gruyter, 2006.
- Benjamin**, Walter: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. 1938. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006.
- : *Fortælleren og andre essays*. København: Gyldendal, 1996.
- : "Historiefilosofiske teser". I: *Kulturindustri. Udvalgte skrifter*. København: Rhodos, 1973.
- Blickle**, Peter: *Heimat: A Critical Theory of the German Idea of Home*. Rochester, N.Y.: Camden House, 2002.
- Bloch**, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*, bind 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1959.
- Booth**, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1983.
- Boym**, Svetlana: *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.

- Bozzi**, Paola: *Der fremde Blick. Zum Werk Herta Müllers*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
- Braidotti**, Rosi: *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual difference in Contemporary Feminist Theory*. 1994. New York: Columbia University Press, 2011.
- : *Transpositions. On Nomadic Ethics*. Cambridge: Polity Press, 2006.
- Bronfen**, Elisabeth: *The Knotted Subject. Hysteria and its Discontents*. New Jersey: Princeton University Press, 1998.
- Bronsen**, David: *Joseph Roth. Eine Biographie*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1974.
- Caruth**, Cathy: *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.
- Casey**, Edward S.: *The Fate of Place*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1997.
- Celan**, Paul: *Die Hand voller Stunden. Gedichte*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2004.
- Chase**, Malcolm; **Shaw**, Christopher: "The dimensions of nostalgia". I: Chase, Malcolm; Shaw, Christopher (red.): *The Imagined Past: History and Nostalgia*. Manchester: Manchester University Press, 1989: 1-17.
- Chrostowska**, Sylwia D.: "Consumed by Nostalgia?". I: *SubStance*, 2010, 2, 39. årg.: 52-70.
- Cohn**, Dorrit: *The Distinction of Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.
- : *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1978.
- Cooper**, Thomas: "Herta Müller: Between Myths of Belonging". I: Neubauer, John; Török, Barbála Zsuzsanna (red.): *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe*. Berlin & New York: Walter de Gruyter, 2009: 475-496.
- Dahl**, Göran: "Konservatisme – en kort historisk skitse". I: Dam, Anders Ehlers (red.): *Forandre for at bevare? Tanker om konservatisme*. København: Gyldendal, 2003: 19-37.
- Dam**, Anders Ehlers (red.): *Forandre for at bevare? Tanker om konservatisme*. København: Gyldendal, 2003.
- Davis**, Fred: *Yearning for Yesterday. A Sociology of Nostalgia*. New York: Free Press, 1979.
- Deleuze**, Gilles; **Guattari**, Félix: *Tusind plateauer. Kapitalisme og skizofreni*. 1980. København: Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler, 2005.
- de Moor**, Piet: "Echoes from the Past. A Conversation with Piet de Moor". I: Catling, Jo; Hibbitt, Richard (red.): *Saturn's Moons. W. G. Sebald – A Handbook*. London: Legenda: 2011.

- Derrida**, Jacques: *Specters of Marx. The State of Debt, the Work of Mourning and the new International*. London & New York: Routledge, 2006.
- Dickinson**, Hilary; **Erben**, Michael: "Nostalgia and Autobiography: The Past in the Present". I: *Auto/Biography*, 2006, 3, 14. årg.: 223-244.
- Domin**, Hilde: *Gesammelte Essays*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1993.
- Doppler**, Alfred: "'Die Kapuzinergruft' von Joseph Roth. Österreich im Bewußtsein von Franz Ferdinand Trotta". I: Hackert, Fritz; Kessler, Michael (red.): *Joseph Roth. Interpretation, Rezeption, Kritik*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1990.
- Eddy**, Beverly Driver: "Die Schule der Angst". Interview med Herta Müller. I: *German Quarterly*, 1999, 4, 72. årg.: 329-40.
- : "Testimony and Trauma in Herta Müller's *Herztier*". I: *German Life and Letters*, 2000, 1, 53. årg.: 56-72.
- Eke**, Norbert Otto: "'Überall, wo man den Tod gesehen hat'. Zeitlichkeit und Tod in der Prosa Herta Müllers. Anmerkungen zu einem Motivzusammenhang". I: Eke, Norbert Otto (red.): *Die erfundene Wahrnehmung: Annäherung an Herta Müller*. Paderborn: Igel Verlag, 1991: 74-94.
- Engdahl**, Horace: "Philomelas tunge. Indledende bemærkninger til vidnesbyrdlitteraturen". I: *Kritik*, 2005, 175, 38. årg.: 18-23.
- Erll**, Astrid; **Nünning**, Ansgar (red.): *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlin & New York: Walter de Gruyter, 2010.
- Erll**, Astrid: "Cultural Memory Studies: An Introduction". I: Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (red.): *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlin & New York: Walter de Gruyter, 2010: 1-18.
- : *Memory in Culture*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2011.
- Euripides**: *Bacchanterne*. København: Gyldendal, 1985.
- Famira-Parcsetich**, Helmut: *Die Erzählsituation in den Romanen Joseph Roths*. Bern & Frankfurt: Verlag Herbert Lang & Cie, 1971.
- Fauth**, Søren R.: "Teknikken og tiden – perfektibilitet eller *nunc stans*? Heidegger, Schopenhauer, Mann, Raabe og Sebald". I: Riis, Søren; Schiølin, Kasper (red.): *Nye spørgsmål om teknikken*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2013: 69- 86.
- Figlerowicz**, Marta: "Affect Theory Dossier: An Introduction". I: *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences*, 2012, 2, 20. årg.: 3-18.
- Finke**, Susanne: "W.G. Sebald – der fünfte Ausgewanderte". I: Loquai, Franz (red.): *W.G. Sebald*. Eggingen: Edition Klaus Isele, 1997.

- Fisher**, Philip: *The Vehement Passions*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2002.
- Fludernik**, Monika: "Erzähltexte mit unüblichem Personalpronominagebrauch". I: Kullmann, Dorothea (red.): *Erlebte Rede und impressionistischer Stil: europäische Erzählprosa im Vergleich mit ihren deutschen Übersetzungen*. Göttingen: Wallstein-Verlag, 1995: 283-308.
- : *Towards a 'Natural' Narratology*. London & New York: Routledge, 1996.
- Foucault**, Michel: *Overvågning og straf*. Frederiksberg: Det lille forlag, 1994.
- Frank**, Søren: *Migration and Literature. Günter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie, and Jan Kjærstad*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- Freud**, Sigmund: *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*. Frankfurt am Main: Fischer, 1963.
- Fritzsche**, Peter: *Stranded in the Present: Modern Time and the Melancholy of History*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004.
- Furdal**, Kim (red.): *På sporet af den tabte tid – tid, sted og hjemstavn i det moderne samfund*. Aabenraa: Museum Sønderjylland, 2011.
- Gadamer**, Hans-Georg: "Heimat und Sprache". I: *Gesammelte Werke*, 9. bind, *Ästhetik und Poetik I, Kunst als Aussage*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1993a.
- : "Hilde Domin, Dichterin der Rückkehr". I: *Gesammelte Werke*, 9. bind, *Ästhetik und Poetik II, Hermeneutik im Vollzug*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1993b.
- : *Sandhed og metode. Grundtræk af en filosofisk hermeneutik*. 1960. København: Gyldendals Bogklubber, 2005.
- Gauthier**, David J.: *Martin Heidegger, Emmanuel Levinas, and the Politics of Dwelling*. Lanham: Lexington Books, 2011.
- Goldstein**, Robert J.: *Political Repression in 19th Century Europe*. London: Croom Helm, 1983.
- Görner**, Rüdiger: "Im Allgau, Grafschaft Norfolk. Über W.G. Sebald in England". I: Arnold, Heinz Ludwig (red.): *W.G. Sebald Text + Kritik*, 2003, 158: 23-29.
- Gregg**, Melissa; **Seigworth**, Gregory J. (red.): *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Gumbrecht**, Hans Ulrich: "A Negative Anthropology of Globalization". I: González, Francisco (red.): *The Multiple Faces of Globalization*. Madrid: BBVA Group, 2009: 230-241.
- Hackert**, Fritz: *Kulturpessimismus und Erzählform. Studien zu Joseph Roths Leben und Werk*. Bern: Verlag Herbert Land & CIE, 1967.
- Hage**, Volker: *Zeugen der Zerstörung. Die Literaten und der Luftkrieg*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2003.

- Haines**, Brigid; **Marven**, Lyn (red.): *Herta Müller*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Haines**, Brigid (red.): *Herta Müller*. Cardiff: University of Wales Press, 1998.
- : "‘The Unforgettable Forgotten’: The Traces of Trauma in Herta Müller’s *Reisende auf einem Bein*". I: *German Life and Letters*, 2002, 3, 55. årg.: 266-281.
- Hart**, James G.: "Toward a phenomenology of nostalgia". I: *Man and World*, 1973, 4, 6. årg.: 397-420.
- Heidegger**, Martin: "Bauen, Wohnen, Denken", i *Gesamtausgabe, 1. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-76*, Bind 7: *Vorträge und Aufsätze*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000a.
- : *Gesamtausgabe, 1. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976*. Bind 13: *Aus der Erfahrung des Denkens*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1983.
- : *Kunstværkets oprindelse*. 1935. København: Gyldendal, 1996.
- : "Only a God Can Save Us: *Der Spiegel*’s Interview with Martin Heidegger". I: Wolin, Richard (red.): *The Heidegger Controversy*. New York: Columbia University Press, 1991.
- : "Sprache und Heimat". I: *Gesamtausgabe, 1. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-76*. Bind 7: *Vorträge und Aufsätze*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000b.
- Heidegren**, Carl-Göran: "Den konservative – om konservatismens etos". I: Dam, Anders Ehlers (red.): *Forandre for at bevare? Tanker om konservatisme*. København: Gyldendal, 2003.
- Held**, David et al. (red.): *Global Transformations*. Cambridge: Polity Press, 2010.
- Hirsch**, Marianne: "The Generation of Postmemory". I: *Poetics Today*, 2008, 1, 29. årg.: 103-128.
- Hirsch**, Marianne; **Spitzer**, Leo: "'We would never have come without you': generations of nostalgia". I: Hodgkin, Katharina; Radstone, Susannah (red.): *Contested Pasts. The Politics of Memory*. London & New York: Routledge, 2003: 79-96.
- Hodge**, Christina J.: "A new model for memory work: nostalgic discourse at a historic home". I: *International Journal of Heritage Studies*, 2011, 2, 17. årg.: 116-135.
- Hoffmann**, E.T.A.: *Der Sandmann*. 1815. Stuttgart: Reclam, 2003.
- Holm**, Isak Winkel; **Tygstrup**, Frederik: "Livets rum, erindringens form. W.G. Sebalds *Austerlitz* og vidnesbyrdlitteraturen". I: *Passage*, vinter 2007, 58: 97-116.
- Homer**: *Homers Odyssé*. Oversat af Otto Steen Due. København: Gyldendal, 2004.
- Hunt**, Lynn: *Inventing Human Rights. A History*. New York: W.W. Norton & Co., 2007.
- Hutcheon**, Linda: "Irony, Nostalgia, and the Postmodern". I: *UTEL*, University of Toronto English Library, 1998. <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>

- Hutchinson**, Ben: *W.G. Sebald – Die dialektische Imagination*. Berlin & New York: Walter de Gruyter, 2009.
- Huyssen**, Andreas: "Nostalgia for Ruins". I: *Grey Room*, 2006, 23: 6-21.
- : *Present pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- Illbruck**, Helmut: *Nostalgia. Origins and Ends of an Unenlightened Disease*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2012.
- Jackman**, Graham: "Gebranntes Kind?: W.G. Sebalds Metaphysik der Geschichte". I: *German Life and Letters*, 2004, 4, 57. årg.: 456-471.
- Jameson**, Fredric: *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. London & New York: Verso, 1991.
- : "Walter Benjamin, or Nostalgia". I: *Salmagundi*, 1969/1970, 10/11: 52-68.
- Jensen**, Hans Siggaard; **Knudsen**, Ole; **Stjernfelt**, Frederik (red.): *Tankens magt. Vestens idehistorie*. København: Lindhardt og Ringhof, 2008.
- Johannisson**, Karin: *Nostalgia, en känslas historia*. Stockholm: Bonnier Essä, 2001.
- Johannsen**, Anja K.: *Kisten, Krypten, Labyrinthe. Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur: W.G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller*. Bielefeld: transcript Verlag, 2008.
- Joisten**, Karen: "Auf der Suche nach Heimat. Oder: Der Mensch zwischen Wohnen und Gehen". I: Heinze, Martin; Quadflieg, Dirk; Bührig, Martin (red.): *Utopie Heimat*. Berlin: Parodos Verlag, 2006: 103-124.
- Johnston**, William M.: *The Austrian Mind*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 1983.
- Kafka**, Franz: *Die Erzählungen*. 8. oplag. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2003.
- : *Efterladte fortællinger*. København: Gyldendal, 2008.
- Kant**, Immanuel: *Anthropology from a Pragmatic Point of View*. New York: Cambridge University Press, 2006.
- Kertész**, Imre: *De skæbneløse*. 1975. Roskilde: Batzer & Co, 2002.
- : *Die exilierte Sprache. Essays und Reden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003.
- : "Stunde der Wahrheit. Gespräch mit dem Nobelpreisträger Imre Kertész über Europa und die Verteidigung seiner Werte". I: *Neue Zürcher Zeitung*, 7. juli, 2007.
- Kierkegaard**, Søren: *Stadier paa Livets Vei*. I: *Søren Kierkegaards skrifter*, bind 6. København: Gads Forlag, 1999.

- Klańska**, Maria: "Die galizische Heimat im Werk Joseph Roths". I: Hackert, Fritz; Kessler, Michael (red.): *Joseph Roth. Interpretation, Rezeption, Kritik*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1990.
- Kohl**, Katrin: "Beyond Realism: Herta Müller's Poetics". I: Haines, Brigid; Marven, Lyn (red.): *Herta Müller*. Oxford: Oxford University Press, 2013: 16-31.
- Köhnen**, Ralph: "Terror und Spiel. Der autofiktionale Impuls in frühen Texten Herta Müllers". I: Arnold, Heinz Ludwig (red.): *Herta Müller. Text + Kritik*, 2002, 155: 18-29.
- Knudsen**, Britta Timm: "Nostalgiske nationskonstruktioner". I: *NORDICOM – Information*, 2007, 4, 26. årg.: 47-56.
- Krejberg**, Kasper Green: *Krigens poetiske potentialer. Jünger, Sebald og kampen og kroppen i moderne krigslitteratur*. Upubliceret ph.d.-afhandling, 2012.
- Kundera**, Milan: *Uvidenheden*. 2000. København: Gyldendal, 2002.
- Langer**, Lawrence L.: *The Holocaust and the Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1975.
- Langås**, Unni: "Immer schuldig. Herta Müllers Roman *Atemschaukel* – ein Bericht über Traumata". I: Mahrtdt, Helgard; Lægreid, Sissel (red.): *Dichtung und Diktatur. Die Schriftstellerin Herta Müller*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2013: 149-170.
- Larsen**, Kasper Bro: *Recognizing the Stranger. Recognition scenes in the Gospel of John*. Leiden: Brill, 2008.
- Lasch**, Christopher: "The Politics of Nostalgia". I: *Harper's*, november 1984: 65-70.
- Lassen**, Morten: *At skrive Holocaust. En introduktion til vidnesbyrdlitteraturen*. København: Museum Tusculanums Forlag, 2011.
- Laufer**, Almut: "Unheimliche Heimat: Kafka, Freud und die Frage der Rückkehr in W. G. Sebalds *Schwindel. Gefühle*". I: *Naharaim*, 2011, 2, 4. årg.: 219-273.
- Lerner**, Laurence: *The Uses of Nostalgia. Studies in Pastoral Poetry*. London: Chatto & Windus, 1972.
- Lévinas**, Emmanuel: *Difficult Freedom. Essays on Judaism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990.
- Littler**, Margaret: "Beyond Alienation: The City in the Novels of Herta Müller and Libuše Moníková". I: Haines, Brigid (red.): *Herta Müller*. Cardiff: University of Wales Press, 1998.
- Long**, J.J.: "History, Narrative, and Photography in W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten*". I: *Modern Language Review*, 2003, 1, 98. årg.: 117-137.

- Lowenthal**, David: "Nostalgia tells it like it wasn't". I: Chase, Malcolm; Shaw, Christopher (red.): *The Imagined Past: History and Nostalgia*. Manchester: Manchester University Press, 1989.
- Löffler**, Sigrid: "'Wildes Denken'. Gespräch mit W.G. Sebald". I: Loquai, Franz: *Porträt 7: W.G. Sebald*. Eggingen: Isele, 1997.
- Lubow**, Arthur: "Crossing boundaries (interview)". I: Schwarz, L.S. (red.): *The Emergence of Memory. Conversations with W. G. Sebald*. New York: Seven Stories Press, 2007.
- Lund**, Jacob: *Erindringens æstetik*. Århus: Klim, 2011.
- Macherey**, Pierre: "Marx Dematerialized, or the Spirit of Derrida". I: Derrida, Jacques; Eagleton, Terry; Jameson, Fredric; Negri, Antonio et al. (red.): *Ghostly Demarcations. A Symposium on Jacques Derrida's Specters of Marx*. 1999. London & New York: Verso, 2008: 17-25.
- Magris**, Claudio: *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. Salzburg: Müller, 1988.
- Mahrtdt**, Helgard; **Lægheid**, Sissel (red.): *Dichtung und Diktatur. Die Schriftstellerin Herta Müller*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2013.
- Mahrtdt**, Helgard: "'Man kann sich doch nicht mit einer Katastrophe versöhnen.' Herta Müller: Einführung in Leben und Werk". I: Mahrtdt, Helgard; Lægheid, Sissel (red.): *Dichtung und Diktatur. Die Schriftstellerin Herta Müller*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2013: 27-54.
- Mai**, Anne Marie: *Hvor litteraturen finder sted*. Bind 1-3. København: Gyldendal, 2010-2012.
- Mai**, Anne Marie; **Ringgaard**, Dan (red.): *Sted*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2010.
- Mann**, Thomas: *Der Zauberberg*. 1924. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2002.
- Márai**, Sándor: *Dagbøger 1984-89*. København: Basilisk, 2010.
- Margalit**, Avishai: *The Ethics of Memory*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002.
- Marven**, Lyn: *Body and Narrative in Contemporary Literatures in German: Herta Müller, Libuše Moníková, and Kerstin Hensel*. Oxford: Oxford University Press, 2005a.
- : "'In allem ist der Riss': Trauma, Fragmentation, and the body in Herta Müller's prose and collages". I: *Modern Language Review*, 2005b, 2, 100. årg.: 396-411.
- : "Life and Literature: Autobiography, Referentiality, and Intertextuality in Herta Müller's Work". I: Haines, Brigid; Marven, Lyn (red.): *Herta Müller*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Massumi**, Brian: *Parables for the virtual. Movement, affect, sensation*. Durham & London: Duke University Press, 2002.

McCulloh, Mark R.: *Understanding W.G. Sebald*. Columbia: University of South Carolina Press, 2003.

McGowan, Moray: ”’Stadt und Schädel’, ’Reisende’, and ’Verlorene’: City, Self, and Survival in Herta Müller’s *Reisende auf einem Bein*”. I: Haines, Brigid; Marven Lyn (red.): *Herta Müller*. Oxford: Oxford University Press, 2013: 64-83.

Menninghaus, Winfried: *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986.

Møller, Lis: ”Karakter”. I: Kjældgaard, Lasse Horne et al.: *Litteratur. Introduktion til teori og analyse*. Århus: Aarhus Universitetsforlag, 2012.

Mugerauer, Robert: *Heidegger and Homecoming. The Leitmotif in the Later Writings*. Toronto: Toronto University Press, 2008.

Müller, Herta: *Atemschaukel*. München: Carl Hanser Verlag, 2009a.

- : *Der König verneigt sich und tötet*. München: Carl Hanser Verlag, 2003.

- : *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt*. 1986. Berlin: Rotbuch Verlag, 1989.

- : *Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet*. 1991. Berlin: Rotbuch, 1995a.

- : ”Heimat oder der Betrug der Dinge”. I: Solms, Wilhelm (red.): *Dichtung und Heimat. Sieben Autoren unterlaufen ein Thema*. Marburg: Hitzeroth, 1990: 69-83.

- : *Heimat ist das was gesprochen wird*. 2001. Merzig: Gollenstein Verlag, 2009b.

- : *Hunger und Seide*. Reinbek: Rowohlt, 1995b.

- : *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2013.

- : *Lebensangst und Worthunger*. München: Carl Hanser Verlag, 2010a.

- : *Niederungen*. 1982. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2011.

- : *Reisende auf einem Bein*. 1989. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2010b.

Müller, Klaus-Detlef: ”Joseph Roth: *Radetzky* marsch: Ein historischer Roman”. I: *Interpretationen: Romane des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Reclam, 1993.

Müller-Funk, Wolfgang: *Joseph Roth*. Wien: Sonderzahl, 2012.

Ngai, Sianne: *Ugly Feelings*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005.

Nielsen, Niels Kayser: ”Hjemstedets betydning i det moderne samfund: Kritik af kulturkonstruktivismen”. I: Furdal, Kim (red.): *På sporet af den tabte tid – tid, sted og hjemstavn i det moderne samfund*. Aabenraa: Museum Sønderjylland, 2011: 62-81.

- Nussbaum**, Martha C.: *Cultivating humanity. A Classical Defense of Reform in Liberal Education*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003.
- Olick**, Jeffrey K.; **Vinitzky-Seroussi**, Vered; **Levy**, Daniel (red.): *The Collective Memory Reader*. New York: Oxford University Press, 2011.
- O'Sickey**, Ingeborg Meyer: "Framing the *Unheimlich*. Heimatfilm and Bambi". I: Herminghouse, Patricia; Mueller, Magda (red.): *Gender and Germanness. Cultural productions of Nation*. New York & Oxford: Berghahn Books, 1997: 202-216.
- Prak-Derrington**, Emmanuele: "Sprachmagie und Sprachgrenzen. Zu Wort- und Satzwiederholungen in Herta Müllers *Atemschaukel*". I: Mahrtdt, Helgard; Lægroid, Sissel (red.): *Dichtung und Diktatur. Die Schriftstellerin Herta Müller*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2013: 133-147.
- Rabinbach**, Anson: *In the Shadow of Catastrophe. German Intellectuals between Apocalypse and Enlightenment*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 1997.
- Radisch**, Iris: "Kitsch oder Weltliteratur?" I: *Die Zeit*, 6. september 2009. <http://www.zeit.de/2009/35/L-B-Mueller-Contra>.
- Rasmussen Hornbek**, Birgitte: "Hellere fladlus end nostalgi. Om hjemve og æstetik". I: Madsen, Carsten; Nielsen, Henrik Skov; Sørensen, Peer E. (red.): *Jeget og ordene*. Århus: Klim, 2001: 68-85.
- Reifowitz**, Ian: "Nationalism, Modernity and Multinational Austria in the Works of Joseph Roth". I: Daviau, Donald G. (red.): *Studies in Austrian Literature, Culture and Thought*. Riverside, CA: Ariadne Press, 2000.
- Richardson**, Brian: *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus, Ohio: Ohio State University Press, 2006.
- Rigney**, Ann: "All this happened, more or less: What a Novelist made of the bombing of Dresden". I: *History and Theory*, 2009, 2, 48. årg.: 5-24.
- Ringgaard**, Dan: *Stedsans*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2010.
- Rösing**, Lilian Munk: *At læse barnet. Litteratur og psykoanalyse*. København: Samleren, 2001.
- : "Den sene Derrida, eller: Er Claus Beck-Nielsen et spøgelse?". I: *Passage*, 2009a, 61: 75-89.
- : "Fiktionens sandhed". I: *Spring, tidsskrift for moderne dansk litteratur*, 2009b, 28: 24-34.
- Roth**, Joseph: *Briefe 1911-1939*. Köln & Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1970.
- : *Die Erzählungen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2011.
- : *Die Kapuzinergruft*. 1938. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2010.

- : *Hiob. Roman eines einfachen Mannes*. 1930. Reinbek: Rowohlt Verlag, 1979.
- : *Juden auf Wanderschaft*. 1927. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1985.
- : *Radetzkymarsch*. 1932. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2009.
- : *Werke*. Bind 5. Köln: Kiepenhauer & Witsch, 1989.
- Roy**, Satarupa Sinha: "Mending to Live: Memory, Trauma and Narration in The Writings of Kazuo Ishiguro, Herta Müller and W.G. Sebald". I: *Humanicus*, 2011, 6.
- Sandbye**, Mette: *Mindesmærker. Tid, erindring og historiefortælling i den fotobaserede samtidskunst*. København: Politisk Revy, 2001.
- Santner**, Eric L.: *On Creaturely Life*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2006.
- Scholem**, Gershom: *Major Trends in Jewish Mysticism*. 1941. New York: Schocken Books, 1995.
- Sebald**, W.G.: *Austerlitz*. 2001. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2011 (5. oplag).
- : *Campo Santo*. München: Hanser Verlag, 2003.
- : *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*. 1992. Frankfurt am Main: Eichborn, 1993.
- : *Die Ringe des Saturn*. 1995. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2012a.
- : "Ein Kaddisch für Österreich – Über Joseph Roth". I: Sebald, W.G.: *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*. 1991. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2012b.
- : "Ich fürchte das Melodramatische". I: *Der Spiegel*, 12. marts 2001a.
- : *Luftkrieg und Literatur*. 1999. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2005.
- : *Nach der Natur. Ein Elementargedicht*. 1988. Frankfurt am Main: Eichborn, 2001b.
- : *Schwindel. Gefühle*. 1990. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2009 (7. oplag).
- Schiller**, Dieter: "Front des Anstandes". I: Hackert, Fritz; Kessler, Michael (red.): *Joseph Roth. Interpretation, Rezeption, Kritik*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1990.
- Seel**, Martin: "Kunst, Wahrheit, Welterschließung". I: Koppe, Franz (red.): *Perspektiven der Kunstphilosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991: 36-80.
- Siedenberg**, Sven: "Anatomie der Schwermut: Interview mit W.G. Sebald". I: Loquai, Franz (red.): *Porträt: W.G. Sebald*. Eggingen, 1997.
- Sked**, Alan: *The Decline and Fall of the Habsburg Empire 1815-1918*. London: Longman, 1991.
- Smith**, Kimberly K.: "Mere Nostalgia: Notes on a Progressive Paratheory". I: *Rhetoric & Public Affairs*, 2000, 4, 3. årg.: 505-527.
- Stewart**, Susan: *On longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1984.

- Stjernfelt**, Frederik: "Livet selv – livsfilosofi og konservatisme". I: Dam, Anders Ehlers (red.): *Forandre for at bevare? Tanker om konservatisme*. København: Gyldendal, 2003.
- Su**, John J.: *Ethics and Nostalgia in the Contemporary Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Sültemeyer**, Ingeborg: *Das Früwerk Joseph Roths, 1915-1926: Studien und Texte*. Wien, Freiburg & Basel: Herder, 1976.
- Taberner**, Stuart: "German Nostalgia? Remembering German-Jewish Life in W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten* and *Austerlitz*". I: *The Germanic Review*, 2004, 3, 79. årg.: 181-202.
- Taksa**, Lucy: "Nostalgia or Nostophobia? Considering Australian Attitudes to industrial Heritage and their implications for the conservation and interpretation of railway workshops". I: Oliver, Bobbie (red.): *The WAGR/Westrail Midland Workshops – Papers in Labour History*, september 2001, 25: 101-116.
- Tannock**, Stuart: "Nostalgia Critique". I: *Cultural Studies*, 1995, 3, 9. årg.: 453-464.
- Tester**, Keith: *Life and Times of Postmodernity*. London: Routledge, 1993.
- Thorup**, Mikkel: *Fornuftens perversion. Modoplysning og 200 års krig mod fornuftens herredømme*. Århus: Aarhus Universitetsforlag, 2008.
- Tonkin**, Kati: *Joseph Roth's March into History. From the Early Novels to Radetzkymarsch and Die Kapuzinergruft*. Rochester, New York: Camden House, 2008.
- Trigg**, Dylan: *The Memory of Place. A Phenomenology of the Uncanny*. Athens: Ohio University Press, 2012.
- Tuan**, Yi-Fu: *Space and Place*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977.
- Tygstrup**, Frederik: "Affective Spaces". I: Agostinho, Daniela; Antz, Elisa; Ferreira, Cátia (red.): *Panic and Mourning. The Cultural Work of Trauma*. Berlin: Walter de Gruyter, 2012: 195-211.
- : "Sted". I: Kjældgaard, Lasse Horne et al. (red.): *Litteratur. Introduktion til teori og analyse*. 2. udgave. Århus: Aarhus Universitetsforlag, 2013: 291-300.
- Wasserman**, Steve: "In This Distant Place. A Conversation with Steve Wasserman". I: Catling, Jo; Hibbitt, Richard (red.): *Saturn's Moons. W. G. Sebald – A Handbook*. London: Legenda: 2011.
- White**, Hayden: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.
- Wildschut**, Tim; **Sedikides**, Constantine; **Arndt**, Jamie; **Routledge**, Clay: "Nostalgia: Content, Triggers, Functions". I: *Journal of Personality and Social Psychology*, 2006, 5, 91. årg.: 975-993.

- Williams**, Arthur: "W.G. Sebald: A Holistic Approach to Borders, Texts and Perspectives". I: Williams, Arthur; Parkes, Stuart; Preece, Julian (red.): *German-Language Literature Today: International and Popular?* Bern: Peter Lang, 2000: 99-118.
- Williams**, C.E.: *The Broken Eagle: The Politics of Austrian Literature from Empire to Anschluß*. London: Paul Elek, 1974.
- Williams**, Raymond: *The Country and the City*. London: Chatto & Windus, 1973.
- Winter**, Jay: "The Memory Boom in Contemporary Historical Studies". I: *Raritan. A Quarterly Review*, 2001, 1, 21. årg.: 52-66.
- Wood**, James: *How Fiction Works*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008.
- : "The Right Thread". I: *New Republic*, 6. juli 1998.
- : "Why You Should Read W.G. Sebald". I: *The New Yorker*, 14. december 2011.
- Zerlang**, Martin: *Bylivets kunst. København som metropol og miniature*. Hellerup: Spring, 2002.
- Zierden**, Josef: "Deutsche Frösche. Zur 'Diktatur des Dorfes' bei Herta Müller". I: Arnold, Heinz Ludwig (red.): *Herta Müller. Text + Kritik*, 2002, 155: 30-38.
- Zilcosky**, John: "Lost and Found: Disorientation, Nostalgia, and Holocaust Melodrama in Sebald's 'Austerlitz'". I: *MLN*, 2006, 3, 121. årg.: 679-698.

9. Resume

Afhandlingen handler om eksil og hjemkomster, såvel realiserede som forestillede, og de emotioner, der knytter sig til dem – med særligt fokus på nostalgi. Formålet har været at undersøge, hvordan eksil og hjemkomst fremstilles og tolkes i litterære værker af Joseph Roth, Herta Müller og W.G. Sebald.

Afhandlingen består af fire store dele. Først en teoretisk del, hvori nostalgien og de andre emotioner og affekter, som knytter sig til eksil og hjemkomst, ikke mindst det, jeg kalder nostofobi, diskuteres. Især i forhold til de to teoretiske strømninger, som afhandlingen placerer sig i: kulturel erindring og affektstudier. Teorikapitlet er inddelt i fire delkapitler. De første to handler om nostalgien (og nostofobien) set dels fra den kulturelle erindrings perspektiv og dels fra affektstudiernes perspektiv. Tredje del af teorikapitlet handler om det, jeg gør til nostalgis og nostofobis primære objekt, nemlig hjemmet som tid-sted eller kronotop. Fjerde og afsluttende del af teorikapitlet omhandler de bevægelser bort fra og hen imod hjemmet, som findes i de tre forfatterskaber. Her skelner jeg mellem nogle typiske figurer i bevægelse: migranten, nomaden, den eksilerede og det hvileløse spøgelse.

Teorikapitlet følges af Roth-kapitlet, hvor jeg argumenterer for, at Svetlana Boyms begreb om refleksiv nostalgi er et nøglebegreb for en ”tidssvarende” læsning af Roth, der tillader os at fremhæve både de ironisk-kritiske og de sympatiserende-nostalgiske aspekter af værket. Roth-kapitlet følges af Müller-kapitlet, hvor jeg fremhæver værkernes kamp mod hjemveen som et overset, men vigtigt tema i forfatterskabet, og hvor nostofobien træder frem som det centrale begreb. Sebald-kapitlet trækker på kapitlerne om Roth og Müller, idet både nostalgi og nostofobi er relevant hos Sebald, hvor der dog også findes en helt tredje fremstilling og fortolkning af det overordnede problemkompleks; et tredje perspektiv, hvor Sebalds begreb om det ”unheimliche Heimat” er centralt.

Afhandlingen kan samlet ses som en diskussion af forholdet mellem eksil og hjem(komst), erindring og emotioner, i tre centrale forfatterskaber fra det 20. århundrede, og afhandlingen viser, at hjem og fortid i disse værker er centrale temaer, som værkerne fortolker og fremstiller forskelligt – ideologisk, emotionelt og æstetisk. Undersøgelserne har altså vist sig fra udgangspunktet i nostalgibegrebet at lede til en ny og mere tidssvarende læsning af Roths værk; til en påpegning af kampen mod hjemve som et vigtigt, men overset, tematisk aspekt hos Müller; til udviklingen af begrebet om nostofobi; og til kvalificering af undersøgelsen og beskrivelsen af den måde, Sebalds værk er emotionelt ladet kulturel erindring på.

10. Abstract

This dissertation concerns exile and homecoming and the emotions that are associated with these phenomena, with a special focus on nostalgia. Thus, the aim of the dissertation has been to examine the ways in which homecoming is represented and interpreted in literary works by Joseph Roth, Herta Müller, and W.G. Sebald. The dissertation consists of four large chapters. Firstly, a theoretical chapter in which nostalgia and what I call nostophobia are discussed in relation to the two academic fields of study that the dissertation is inspired by: Cultural memory studies and affect studies. The theoretical chapter is divided into four sub-chapters. The first two concern nostalgia and nostophobia from the perspective of cultural memory studies and affect studies, respectively. The third sub-chapter concerns the concept of home, which I regard as a time-place or chronotope and to which both nostalgia and nostophobia are connected. The fourth sub-chapter concerns the way in which the characters move in the literary fields of exile and homecoming. I identify four types of moving characters: the emigrant, the nomad, the exiled, and the ghost.

The theoretical chapter is followed by the chapter on Roth. In this chapter I argue, that Svetlana Boym's concept of reflective nostalgia is key to understanding the fundamental ambivalence of Roth's work, the co-existence of nostalgia *and* irony/critique. This chapter is followed by the one on Müller in which I develop the concept of nostophobia and argue that the fight against homesickness in her works is a crucial but overlooked theme in Müller. The fourth chapter, concerning Sebald, draws on the readings of Roth and Müller in so far as both nostalgia and nostophobia are relevant for reading Sebald. However, these concepts do not cover Sebald's representation and interpretation of the problem of exile and homecoming, which is why I introduce a third perspective in which Sebald's concept of the uncanny "Heimat" is central.

The dissertation is a discussion of the relationship between exile and home(coming), between memory and affect, in three important literary bodies of work. I demonstrate that this is a dominant theme in the work of Roth, Müller, and Sebald, where it is interpreted and represented differently, both thematically and aesthetically. Thus, what has surfaced from the initial examination of the concept of nostalgia is a new and more theoretically up-to-date reading of Roth; a demonstration of the importance of the fight against homesickness as a central but somehow overlooked theme in Müller; the development of the concept of nostophobia; and finally, a new contribution to the analysis of the way in which the work of Sebald is emotionally charged cultural memory as literature.